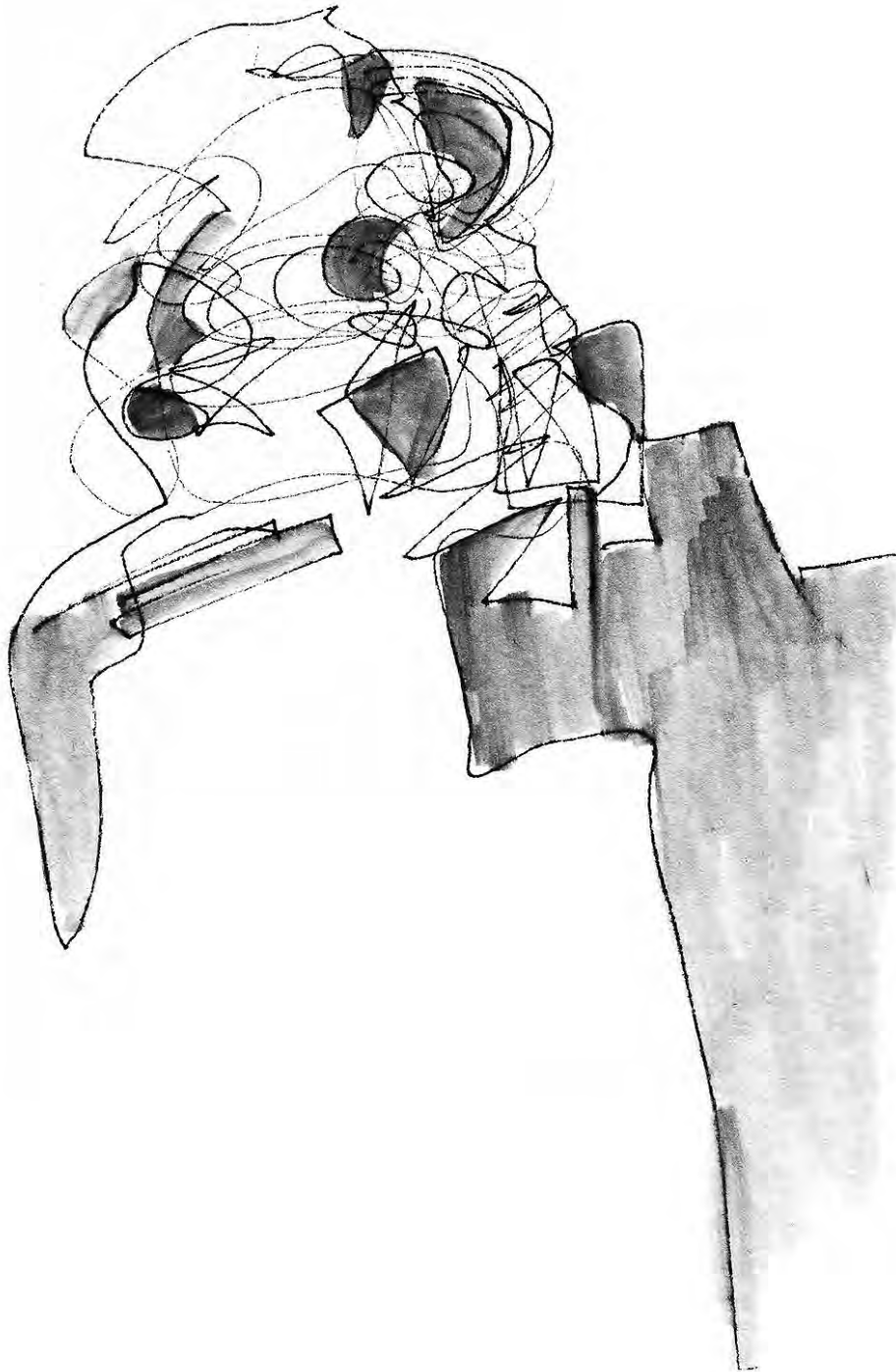


aforismos
encuentros
anotaciones
epifanías
1995 - 2009



El gozo de dibujar |1995

Dibujar es dejar huellas estables en un soporte a partir de movimientos corporales. Esto es dibujar, al margen de los posibles mensajes que las miradas pueden aventurar después, escrutando visualmente los dibujos.

Dibujar es, por tanto, el registro de una danza, de una actividad espontánea conducida por el cuerpo y la mano de quien dibuja.

Si puede haber gozo en el dibujar es porque se puede disfrutar con el movimiento, con la acción gestual espontánea. Si hay sufrimiento en el dibujar es porque se antepone a la acción libre alguna intención comunicativa convencionalizada que distorsiona la espontaneidad forzando pautas que colisionan con el gozo.

*

Vinculado al placer espontáneo de dibujar, aparece en toda reflexión sobre el hacer, la notificación de la imposibilidad de controlar la acción cuando está ocurriendo como acto. Arendt asegura que hacer y pensar son situaciones incompatibles, impenetrables, que sólo pueden tener lugar en sucesión y nunca simultáneamente. Primero se hace, luego se piensa, como si la atención necesaria para cada situación vital requiriera un quantum de energía totalizada excluyente.

El arquitecto ciego |2001

Cuenta Danilo que recibió la herencia de terminar una casa empezada por el arquitecto M. Parra. El encargo-herencia se produjo tras la muerte del maestro, por su expreso deseo, después de que visitara, estando ya ciego, la casa donde vive Danilo. Porque Parra se quedó ciego cuando todavía tenía cosas que hacer y, aún sin visión, nunca dejó de trabajar.

Por alguna razón, Parra quiso conocer la casa de Danilo. Y la exploró manoseándola, tocando todos sus elementos perimetrales interiores con extremada delicadeza, siguiendo diversas trayectorias que le hacían estirarse o agacharse y andar inclinado de acá para allá acariciando el suelo. Después de este examen, Parra quedó convencido de que aquello que había tocado poseía cualidades dignas de admiración. Más tarde, consecuente con este reconocimiento, señaló a Danilo como el arquitecto que podía terminar las obras que habrían de interrumpirse por causa de su muerte.

Parra, ya ciego, proyectaba modelando con sus manos sus propuestas, que luego



dirigía indicativamente ayudado por las apreciaciones visuales que le relataba su mujer. Los proyectos de Parra ciego son maquetas y dibujos peculiares en los que las manos juegan el singular papel de exploradoras y determinadoras de los vacíos y sus envolventes. Al parecer las maquetas de Parra son cáscaras, cuencos vacíos resueltos con alambres y barro. Y los dibujos son gruesos trazos que determinan los límites de ciertas peculiares oquedades.

Hay que imaginar aquí las manos actuando, primero en la amplitud del aire o en la superficie cálida y extensa del papel, inventando movimientos que tantean contenidos virtuales, marcando huellas inverosímiles en el vacío. Hay que imaginar la repetición de esos movimientos hasta convertirse en esquemas estructurados, memorizables y a escala. Y luego, cabe imaginar las manos, transformadas en superficialidad, delimitando los bordes donde han de ser albergados los esquemas vacíos alcanzados, haciendo otro tipo de movimientos, investidas ahora de tacto que acaricia la materia de la construcción.

El caso Parra, arquitecto al que se le cerraron los ojos, ilustra la transferencia a las manos de la facultad de ver y certifica la capacidad de la gesticulación movimental como herramienta para la configuración espacial.

Danilo Veras | 2001

Conocí a Danilo hace seis años, la primera vez que fui a Xalapa. Me lo presentaron como un singular arquitecto que construía él mismo sorprendentes edificios en los alrededores de la ciudad. Era un personaje simpático que rebosaba afecto y satisfacción. Había estudiado y trabajado en Guatemala y tenía acumulada una vasta experiencia profesional, después de haber intervenido en enormes promociones edificatorias. Ahora estaba en Veracruz iniciando una nueva aventura integral, sorprendente para los que practicamos el oficio en lugares totalmente reglamentados de formalidad burocrática, ya que Danilo no hacía planos, ni memorias, ni necesitaba licencias de obra. Estaba desarrollando un sistema constructivo peculiar basado en la producción de cáscaras diversas, conformadas por redondos y mallazos que, una vez recubiertos de un plástico mortero aplicado con las manos, le permitían hacer escaleras, muros calados y cubriciones con formas peculiares. Y además, las podía realizar empíricamente, probando su rigidez y estabilidad a medida que se iban colocando los elementos metálicos conformadores. El sistema era directo, artesanal y muy fácil de comprender por los operarios que, en poco tiempo, estaban actuando en complicidad con el arquitecto/constructor.

Cuando yo conocí a Danilo, había realizado unas cuantas obras, para ciertos amigos, con ritmos económicos soportables y resultados espectaculares.



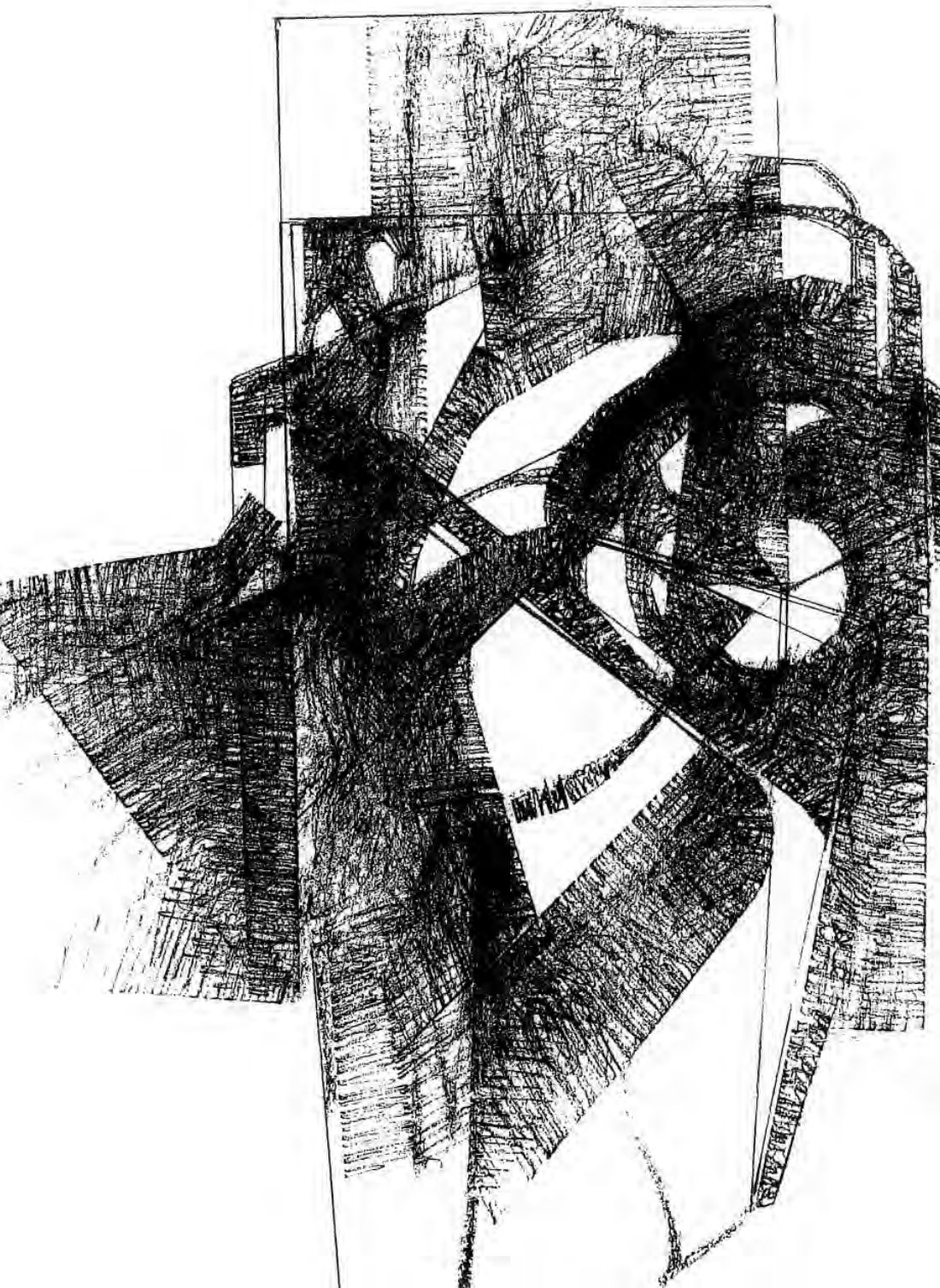
Las obras no tenían planos convencionales y se mostraban como obras de un escultor de oquedades que, iba determinándolas, día a día, en el fragor decisivo de la ejecución. Con aquel sistema, completado por misteriosos tratamientos de impermeabilización y acabados interiores cerámicos, Danilo lograba cúpulas caladas inesperadas, sutiles nervios, ménsulas caprichosas o losas plegadas que servían de escaleras. Estas soluciones eran los elementos de un repertorio formal abierto a infinidad de posibilidades. La visión de aquellas obras me llevaba a preguntarme si era posible hacerlas sin ayuda de dibujos de algún tipo. Aunque las cubriciones, coronaciones y remates, fueran expresiones directas desencadenadas por la propia obra, los arranques necesitaban de anticipación y la anticipación era casi impensable sin dibujos. En aquella visita discutí con Danilo acerca de su inevitable dibujar, pero no logré nada.

La segunda vez que estuve con Danilo, habían pasado tres años (fue en 1998). Tenía más obras terminadas, algunas de gran brillantez, y seguía siendo un personaje jovial. Me parecía el arquitecto más feliz de cuantos había conocido. Nos veíamos después del trabajo, tomando copas, y él siempre actuaba como actúan los que han cumplido una tarea satisfactoria. Al final de aquel viaje, después de una visita a un complejo estrictamente armonizado con el medio ambiente (no recuerdo como se llamaba), Danilo me enseñó, por fin, una enorme cantidad de cuadernos llenos de dibujos de plantas, secciones, vistas y detalles, confesando que constituían su secreto laboratorio, aunque insistía en que su sistema no dejaba de apoyarse en las sugerencias directas que la obra, en obra, le proporcionaba.

Después de aquella visita escribí un artículo titulado "Danilo Veras, quizás el último arquitecto feliz", que se publicó en el número de Enero de la revista N.Y. Arts Magazine (New York, 1999). En aquel escrito explicaba el sistema constructivo inventado por el protagonista, alababa las cualidades de sus espacios integrados en el medio y vinculaba las obras con una actitud neoorganicista, inscrita en un sistema de producción preindustrial con materiales de actualidad.

La última vez que he hablado con Danilo ha sido hace unos días. Lo he encontrado como siempre, aunque, en este tiempo, su fama ha crecido hasta convertirle en una figura indispensable en los anales de la arquitectura mexicana. Esta vez no hemos discutido, pero me ha hecho vivir varios acontecimientos inesperados que me están sirviendo para volver a reflexionar sobre su figura y sus procedimientos proyectivos. Primero, visitamos una casa en ejecución que hablaba con su habitante. Luego, me contó su historia con el arquitecto ciego M. Parra. Después, me mostró sus últimas obras. Y, por fin, sin darme cuenta, me hizo asistir al espectáculo del movimiento de sus manos.

Efectivamente, estuvimos en una vivienda que indicaba a su ocupante lo que



tenía que hacer. Eso es lo que el usuario contaba, ufano en su habitáculo recién estrenado. La situación era insólita y no daba pie más que a vivirla. La vivienda era interesante, con una planta baja insertada en una circulación lineal en espiral, alrededor de un espacio destinado a almacén (despensa, oficio y cuarto de ropa), con cierres que no llegaban al techo y una cúpula de luz cenital en su centro, en el centro de un techo que se mostraba continuo, abrazando todos los ámbitos de esa planta. El piso alto se desarrollaba alrededor de la cúpula de luz, con una circulación perimetral continua en la que se insertaban las particiones destinadas a dormitorios y lugar de trabajo. La casa se coronaba con cúpulas abiertas al verde paisaje, orientadas para introducir la luz a los lugares de recogimiento. Cuando le expresé a Danilo mi estupefacción y le pregunté cómo había conseguido una casa parlante, me dijo que él había hablado muchísimo con el cliente y que también estaba sorprendido por aquellas manifestaciones.

El relato de la relación de Danilo con M. Parra, ya ciego, me dio una cierta clave adicional. Parra reconoció la arquitectura de Danilo palpándola, acariciándola con las manos y sintiendo sus ecos. Con esta inspección, Parra hizo de Danilo su heredero espiritual.

Esta era la confirmación de que la arquitectura de Danilo es táctil, para ser tocada, y está realizada artesanalmente, con las manos, como la alfarería. ¿Y si también, estuviera concebida para y por las manos?. ¿Con las manos?. Las manos, en el arte plástico y la artesanía, son una herramienta autónoma que marca las huellas de sus movimientos en la materia hasta transformarla en un envoltorio concentrado, cargado de significación presencial. ¿Porqué no iban a ser las manos un activo agente del pensamiento configural?

Los otros edificios que visitamos eran, una gran piscina cubierta y tres pequeños habitáculos (dos de nueva planta y una reforma). Los dos pequeños edificios de nueva planta los empecé a entender como juegos escultóricos en el ambiente verde de la Pitaya. Como land-art. Como pequeños hitos que evocan existencias paralelas. Como urnas destinadas a contener sueños en sus vacíos e intersticios. Sentí estas obras como maquetas que podían tener cualquier escala.

Todas estas apreciaciones empezaron a tener sentido cuando caí en la cuenta de que Danilo no deja nunca de mover sus manos, acompañando con gestos diversos todas sus manifestaciones y explicaciones. Sus manos cantan, acarician, cortan el espacio, se constituyen en elementos formales, y vibran, y se quedan quietas fabricando virtuales volúmenes, barreras, caminos, cuerpos.

Danilo habita un ámbito movimental espacial en el que, además, concibe y proyecta su arquitectura. Una arquitectura radicalmente expuesta a la visualidad, pero difícilmente explicable desde las prácticas gráfico-geométricas visualistas convencionales. Danilo hace una arquitectura que



se agita y habla cuando se cierran los ojos, cuando el cansancio de mirar sus inesperadas juegos de figuras de luz, hace que la mirada se suspenda en la desatención del ver, y el ambiente se transmute en densidad espacial sonora.

Me pongo a dibujar |2002

Abro mi cuaderno y, con instrumentos suaves, dejo que mi mano se deslice sobre él. Sólo miro de soslayo, cuando brazo y mano gesticulan y se desplazan llenando de trazos la superficie blanca. No copio ni pienso nada preciso, asisto al espectáculo de esta danza decidida y ocasional. A veces es un baile lento y entrecortado, aunque otras el ritmo se acelera, o se para de repente. También cambian los trayectos, rectos, curvos o accidentados. Y sus localizaciones. Es un placer sentir los movimientos y espiar la aparición de las huellas que, poco a poco, conquistan el cuadro y se superponen marcando misteriosas densidades. Llega un momento en que la danza arbitraria se detiene y, entonces, advierto la totalidad como un cosmos envolvente, que me estimula con indicios de presencias por precisar, o que me oprime sin remedio. En estos casos cabe romper el papel o sumergir los trazos en otros trazos, a la búsqueda de una nueva configuración más espesa.

Dibujando así, las narraciones se deshacen, y las palabras flotan sin articulación, forzando un vacío ciego y tenso de comfortable dinamicidad primordial.

Las obras por hacer |6-07-02

Las obras por hacer empiezan siendo aromas, curiosas resonancias, inquietud confiada, disposición, pasión suspendida.

Las obras por hacer siempre asoman en lugares dispares, a distancias imprecisas del ámbito donde habrán de ser realizadas. Aparecen envueltas por nimbos que hay que despejar en la ejecución.

Hacer algo es captar el aroma previo e intentar traducirlo (tentativamente, como en cualquier interpretación) en formas sin olor (sin vibración) sometidas a sintaxis en donde no caben las imprecisiones.

Todas las obras ejecutadas dejan fuera sus principios (sus desencadenantes) que, inevitablemente, se distancian de su entidad hasta sumergirse en el lugar primordial donde reside la eternidad (el lugar a donde va todo lo que muere).



Desde dentro y desde fuera |9-07-02

Las narraciones referidas a la iconicidad de las obras (las que fundan la representatividad de su contenido) sitúan al narrador fuera de la obra, fente a ella.

Las narraciones que tratan los procesos de ejecución (que se remiten a la profundidad procesativa de su formación) sitúan al narrador en el interior de la obra.

Dentro o fuera son características de lo narrado en la narración. Son situaciones narrativas.

Desde fuera las obras se ofrecen lejanas, herméticas, pero accesibles a los modelos con que se clasifican o conceptualizan.

Desde dentro, las obras se ofrecen como mundos envolventes próximos, pegados a la piel, conmovedores, indescriptibles.

Desde dentro es el único posicionamiento para la acción. Desde fuera es la situación narrativa imprescindible para la reflexión.

Tacto |agosto, 2002

Que do sube el amor, llegue el amante (F. De Aldana)

*

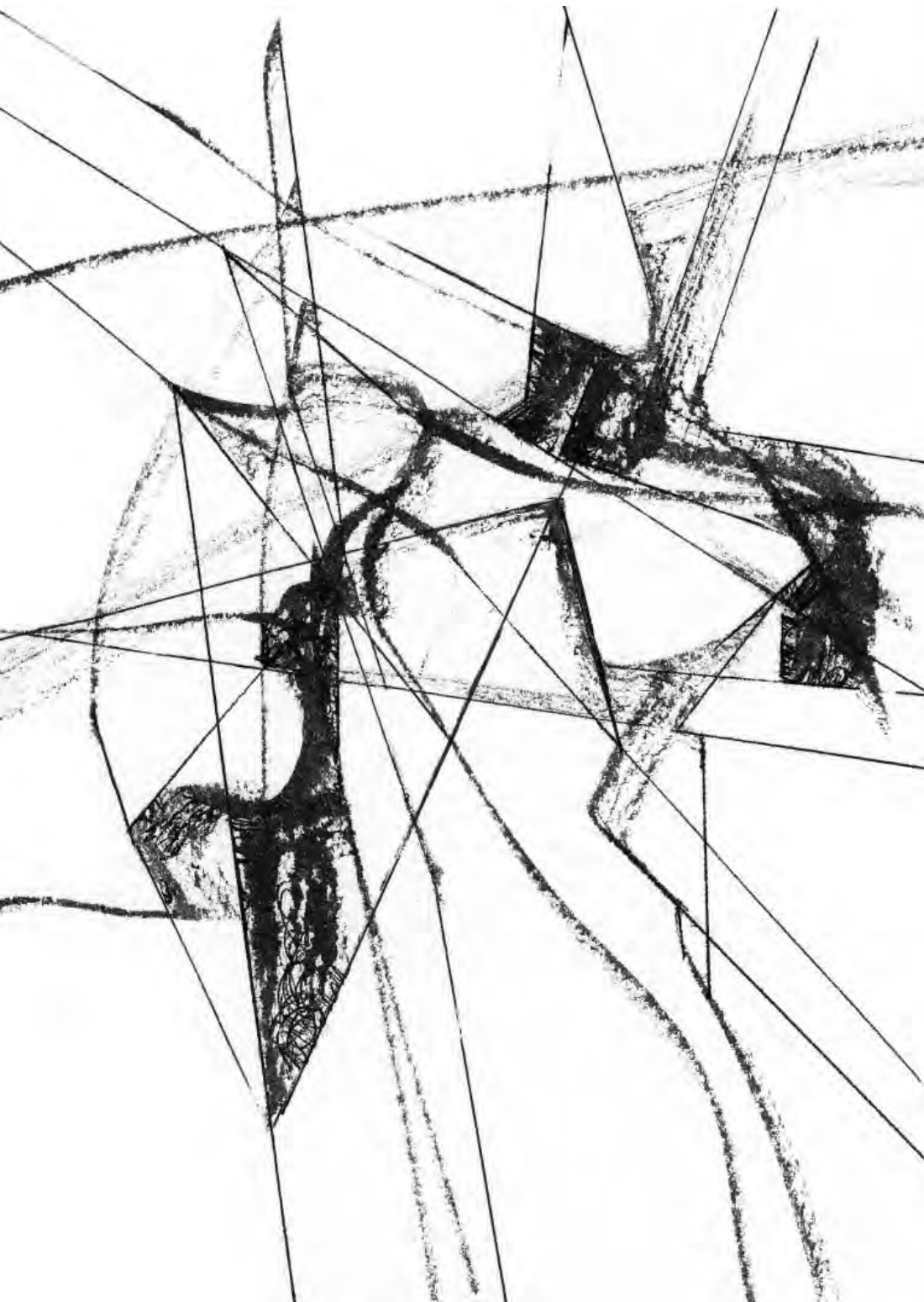
Tocaba tu cuerpo abandonado.
Y toqué tus manos.
Y sentí mi mano en tu mano confundida.
Cerré los ojos.
Noté que me tocabas con mi mano.
Mi cuerpo se desplazó a tu cuerpo.
Y yo quedé fuera, desdoblado.

*

Cuando acaricias mi cuerpo, soy yo quien siente el tacto,
mi tacto en tí,
que explora tu cuerpo, otro,
que es mi cuerpo, en tu cuerpo refractado.

*

Toco, y mi tocar me toca en mi piel. Mi tacto se separa de mí e invierte mis sensaciones. Siento mi superficie en las manos del otro, que son mis manos, misteriosamente extrañadas.



*

La experiencia radical de este desplazamiento me ha dejado perturbado, aunque me ha parecido natural, presentida, inevitable. Ahora sé que el tacto es el órgano del extrañamiento, del desdoblamiento polar. Con el que siento desde lo que toco. Con el que el tocar se transmuta en ser tocado.

He visto enfermos que paliaban su dolor tocándose a sí mismos. Quizás buscaban reflejarse en el reflejo, cortocircuitar el vacío autista del sufrimiento, para mantener su identidad evanescente con la inminencia de la sensación constatada de su entidad resonante.

También conozco gentes que evitan compulsivamente los roces, como si temieran perder el aislamiento interno y sin fisuras que el tacto viene a deshacer cuando se toca otro cuerpo o se es tocado por él.

Las cosas no dicen nada |17-11-02

Las cosas son mudas, herméticas, inconcebibles. Según Lacan las cosas son ajenas al significado. Para Rosset, lo real es fortuito, particular, único.

Las cosas no dicen nada. El mundo es radicalmente extraño, pétreo, rugoso. Las sillas, las piedras, las acelgas, los perros... son objetos misteriosos. Ellos callan, pero se nos atraviesan, se cruzan con nosotros. Están ahí obstaculizándonos. O permitiéndonos su manipulación. Pero guardan silencio.

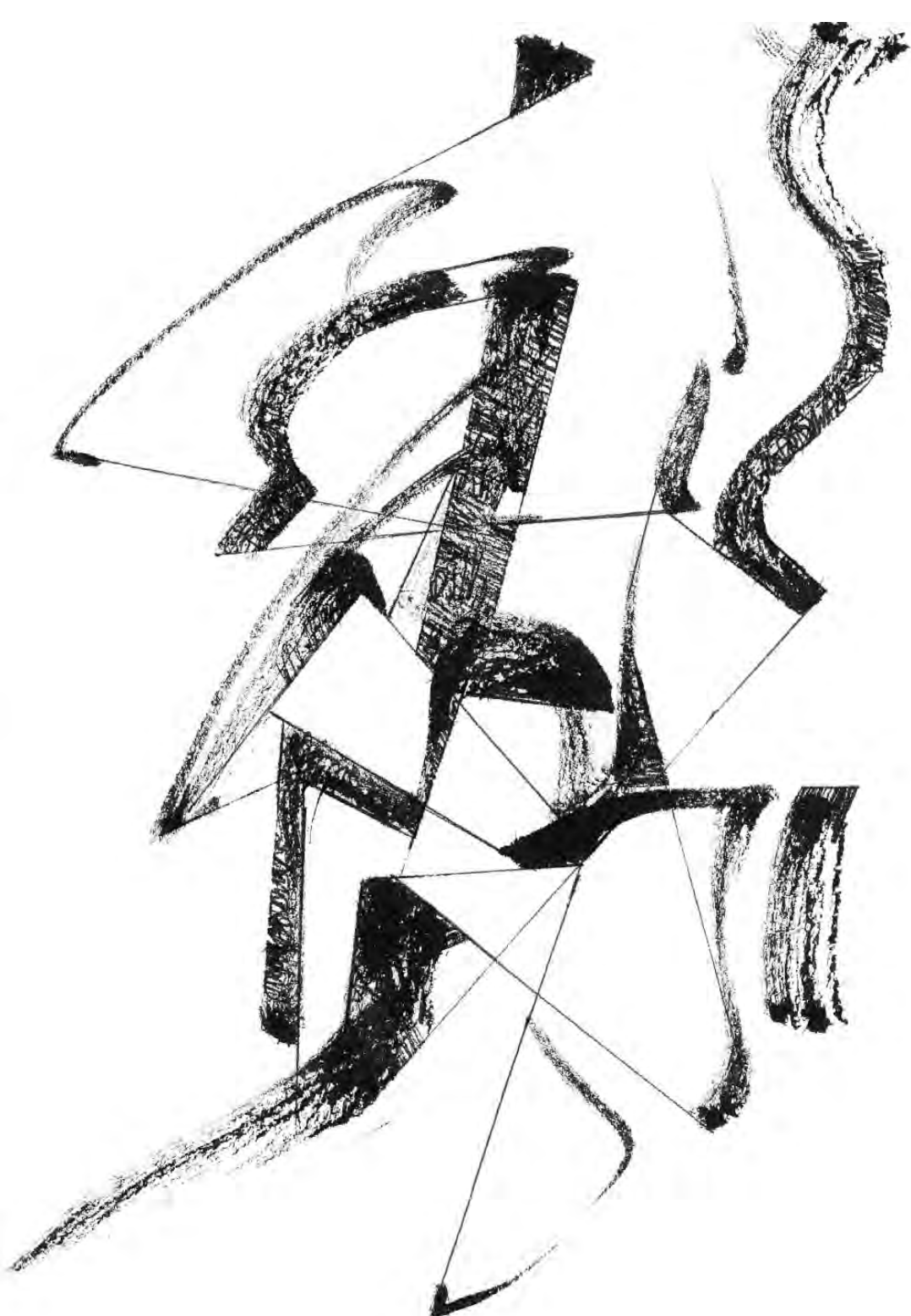
Para que parezca que dicen algo tenemos que ser nosotros los que hablemos por ellos. Los que, monologando, digamos cosas como si las dijeran los objetos o los seres otros, en su radicalidad de extraños.

El decir de las cosas es nuestro decir frente a ellas, es nuestro decir avergonzado que disimula su provincialidad.

Las cosas no dicen nada, pero nosotros las recubrimos de palabras para que no nos atormenten con su extrañeza. Las envolvemos con palabras y percepciones hasta que parece que las comprendemos, sin que ellas puedan oponerse, indiferentes, a nuestros manejos.

Pero hay objetos y objetos. Algunos no permiten que nos acerquemos y otros no pueden oponerse a nuestra manipulación.

Así, hay objetividades que usamos para hacer cosas, otras que se dejan deformar con la intermediación de las manos o de utensilios (cosas usadas para



modificar cosas) y otras no sirven para hacer nada más que mirarlas y hablar y hablar.

Nuestro manejo es envolverlas en nuestros movimientos, en nuestros monólogos y en nuestras percepciones, siempre constituidas por sensaciones y palabras.

De la naturaleza de nuestra proyección envolvente frente a los objetos y de la capacidad de resistencia al manejo que las propias cosas exhiben, se deduce su clasificación (su naturalización). Una envoltura singular frente a los objetos es dibujarlos, o fotografiarlos (reproducir su apariencia), como también lo es someterlos a pruebas organolépticas o reactivas, o a diversas transformaciones de su conformidad.

De una obra de arte sabemos que ha sido hecha por alguien, que está ahí, que se puede contemplar, que se parece más o menos a otras, que tiene un valor comercial, que tiene valor simbólico, que se usa para caracterizar épocas o situaciones sociales, para prestigiar a grupos, y para otros fines. Y podemos revestir su configuralidad con operaciones y palabras. No sirven para comer, ni para barrer, ni para nada transformador, pero sirven para imaginar su génesis y para fantasear con las intenciones e incompetencias de su autor. Si el que contempla las obras de arte tiene un discurso adecuado, las podrá envolver. Y si tiene inquietudes y experiencia artística, las podrá emplear como un espejo donde se reflejen sus preocupaciones operativas. Pero las obras de arte siempre permanecerán mudas, nunca dirán nada

Dibujar Poesías. Recuerdos [1] |29-11-02

Lo recordaba Mery hace unos días. La alumna que iba a verla a la librería y le contaba que no entendía nada de lo que debía hacer en las clases de Dibujo. "No me dicen lo que tengo que hacer, no sé lo que quieren que haga. Y si a mí no me dicen con claridad lo que tengo que resolver me angustio y me bloqueo". Dice Mery que la visitaba con frecuencia y ella la atendía porque le parecía una persona entrañable. "Hoy me han hecho tocar una cosa blanda que no podía ver y me han dicho que dibujara algo teniendo presente la sensación recibida". Mery la confortaba sin más. Le decía que leyera. Que intentara disfrutar. Que hablara.

Después de algún tiempo la alumna llegó radiante. "Hoy he disfrutado. Leímos un poema. Y yo dibujé algo que no puedo explicar. Mi mano iba sola, me llevaba. Me salió un dibujo extraño, que mis compañeros admiraron". Un mes después la alumna era otra, llena de euforia. "Ya sé, ya he entendido. Lo que tenía que



hacer no estaba fuera. Lo encuentro haciendo. Me sale sin saber cómo”.

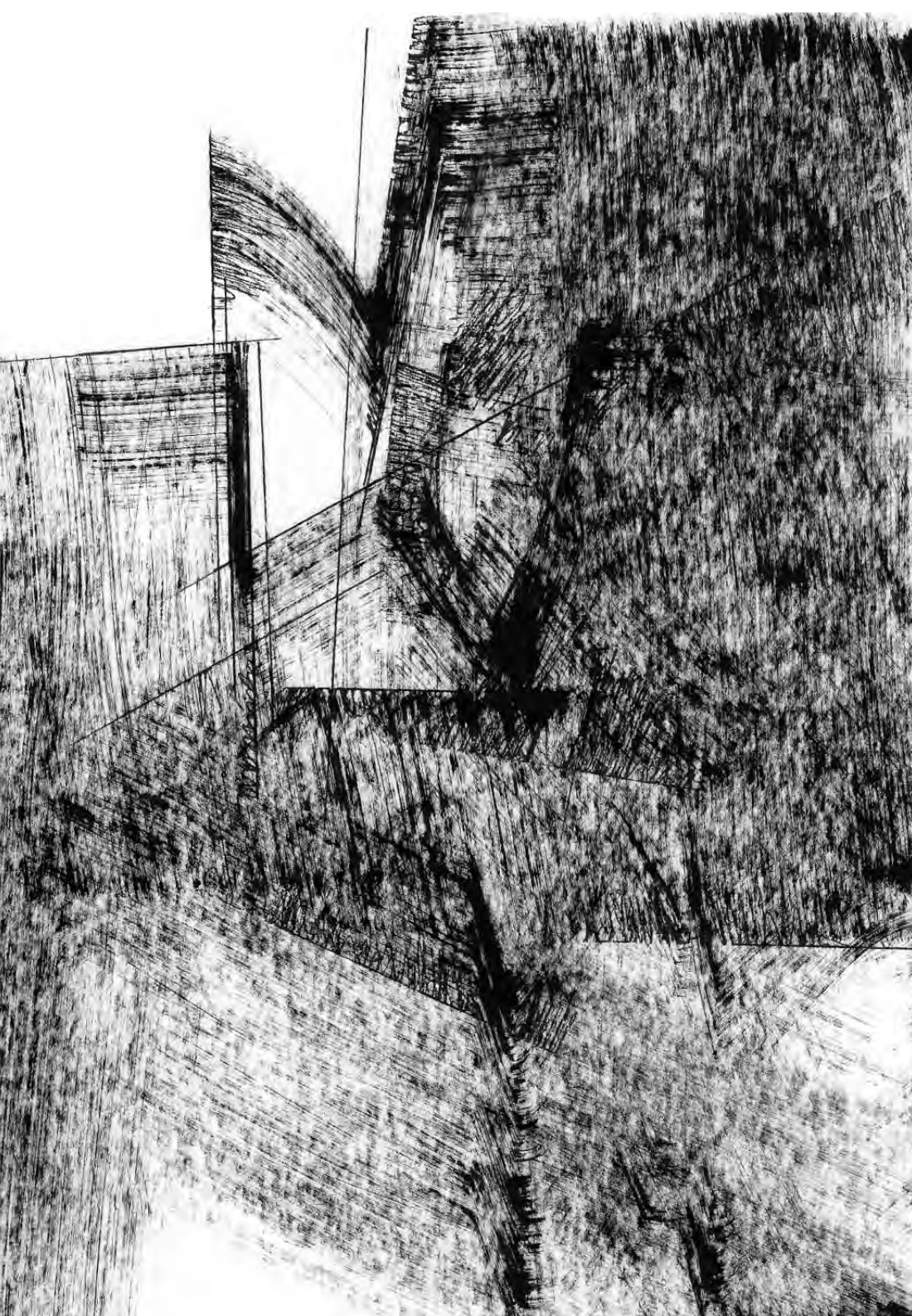
El espíritu de la gallina. Recuerdos [2] |29-11-02

“Yo aprendía contigo. Qué tiempos. El espíritu de la gallina”. El espíritu de la gallina fue una frase docente, que se ha instaurado como una marca, como un eslogan caracterizador de una pedagogía que hacíamos hace años. Ninguno de los que evocan el tópico vivió la situación, pero la recuerdan, la contienen como un señalamiento curioso e impreciso.

Podía ser el curso 1976-77. En la unidad de Representación de seres vivos se solían proponer animales como modelos. Se preferían los conejos y las gallinas porque los cuidaban los bedeles y luego, al cabo de la semana, se los merendaban. Los animales se soltaban en el aula con alguna sujeción para que no escaparan. Al inicio de las sesiones los animales extrañaban el lugar y se movían como locos tratando de escapar. Luego se iban serenando y acababan acostados. Al comienzo de una de esas clases un alumno se desesperaba “No puedo dibujar porque ese bicho no se queda quieto”. Se le dijo que en eso consistía el aprendizaje, en dibujar un ser que se mueve, un modelo al que no se puede observar con detenimiento. “Dibuja la impresión que te produce su agitación”. “Inventate una gallina moviéndose. Ensaya trazos, tantea gestos...” “Pero, es que no puedo fijarme bien, no veo como se mueve”. “Pues siéntete gallina, siente en tí sus movimientos, no la mires, dibuja a partir de las tensiones que notes en tí...” “?”... “No te preocupes en que se parezca”. Las cosas que se mueven y cambian se dibujan así, inventándolas tentativamente con trazos diversos.. “¿Entonces tengo que dibujar sus tensiones. Tengo que dibujar su alma?... “Sí, dibuja el espíritu de la gallina”. Al cabo de la sesión todos dibujaban gallinas. Desde ese día, cuando se sacaban las gallinas de su corral para ser dibujadas, todo el mundo decía en voz alta “Hoy hay que dibujar el espíritu de las gallinas”.

La mente en blanco. Recuerdos [3] |02-12-02

En la unidad de “expresión pura” se trataba de explorar el informalismo o expresionismo abstracto. Era una unidad disolutoria, antirepresentativa, que intentaba familiarizar a los alumnos con el dibujar sin propósito. Con el dibujar como marcación de movimientos del cuerpo. El grado cero del dibujar. Lo contrario a buscar parecidos, a describir referentes. A los alumnos les chocaba aquella tarea, que no se podía valorar objetivamente y que reclamaba de ellos decisión sin reflexión. Solían preguntar cómo debían de motivarse para arrancar. Se les recomendaba visitar exposiciones de informalistas españoles (El museo de Cuenca) y leer las pocas cosas que había de la escuela de New York. Las



clases solían ser “informales”, irónicas, descreídas, hasta que alguno encontraba alguna vía de autoseñificación en el dibujar informe. Alguien descubrió una fase heurística que prosperó. “Hay que dibujar con la mente en blanco, sin pensar en nada”. La indicación equivalía a dibujar la nada, a divagar, a errar sin preocupación. Pronto se puso en crisis la frase ¿cómo se podía lograr no pensar en nada?. Parecía razonable situarse contra la representación, intentar dibujar evitando las convenciones representativas, pero no parecía posible detener el pensamiento, alcanzar el silencio interior respecto a las palabras y a las imágenes. Se recurrió a Bachelard en “El aire y los sueños” donde habla de la experiencia onírica del vuelo, de la dinamicidad imaginaria que borra las formas reduciéndolas a impulsos libres, misteriosamente activos. Esta indicación presuponía una imaginación sin formas, pero resultaba difícil de practicar. Algunos profesores recurrían a la música para inducir una danza gestual en el papel.

Poco a poco “la mente en blanco” se consideró un incentivo confuso, impreciso y la “expresión pura” se agotó como ejercitación gráfica. Hoy, décadas después, se está recuperando el objetivo de una pedagogía informal a partir del lugar poético de la tiniebla, en el que las imágenes desaparecen simplemente porque en la oscuridad no se puede ver nada.

Borrar |22-04-03 Para Uriel

Derivado de borra (lana grosera). Hacer borrones. Hacer desaparecer lo escrito con tiza por medio de un paño de borra.

Borradura es sarpuellido

Emborronar

“Borr” raíz con el sentido de polvo, sedimento, ceniza. (Diccionario crítico etimológico de J. Corominas y J.A. Pascual, ed. Gredos, 1987).

Borrador. Escrito de primera intención que puede modificarse. Libro de apuntes para hacer después las cuentas. Borra que hace desaparecer lo escrito con tiza. Sacar de borrador a alguien es vestirle limpia y decentemente.

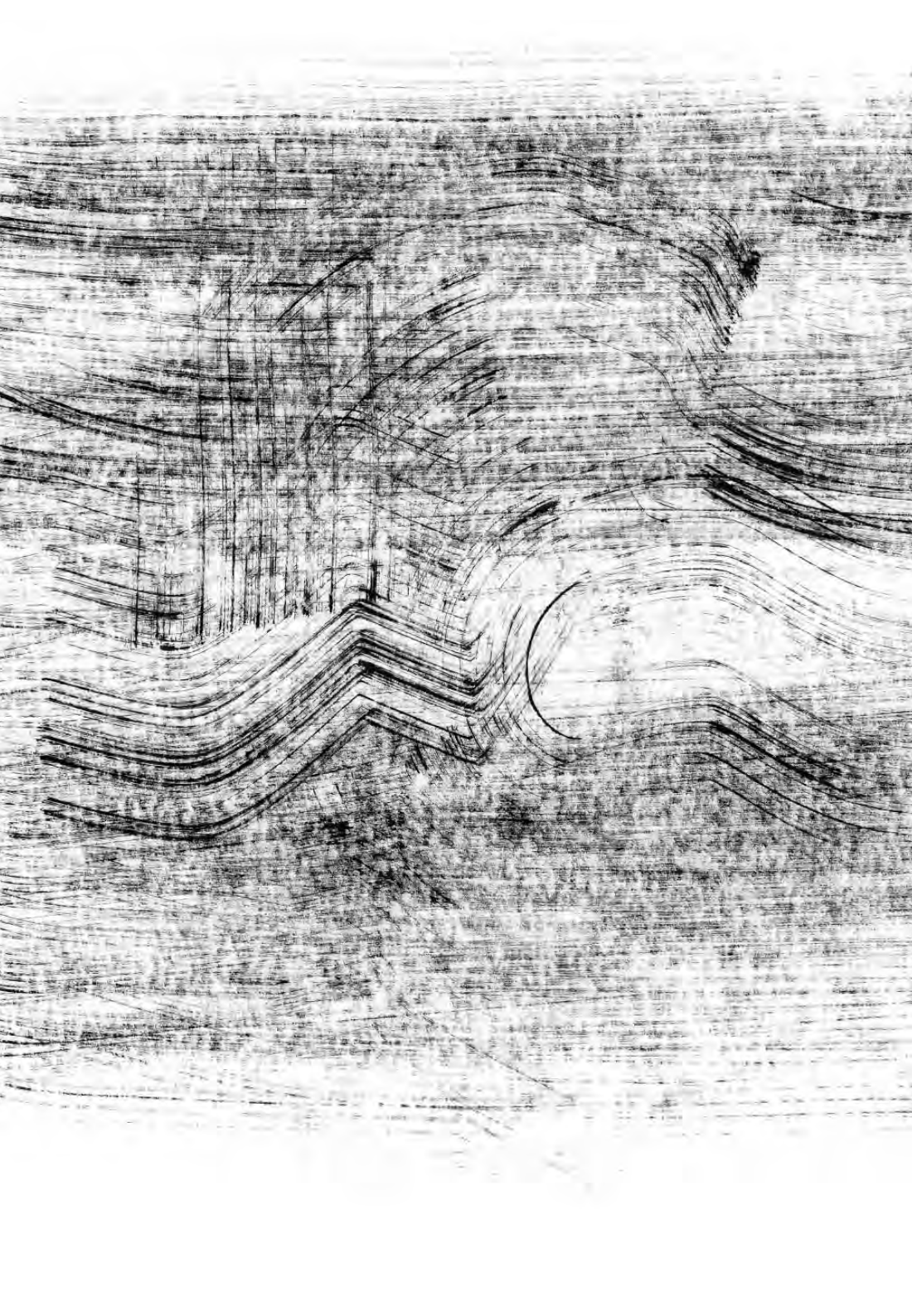
Borrar. Hacer rayas horizontales o transversales sobre lo escrito para dar a entender que no sirve. Hacer que la tinta se corra y desfigure lo escrito. Hacer desaparecer por cualquier medio lo representado con tinta, lápiz, etc.

Desvanecer, quitar, hacer que desaparezca una cosa.

Imborrable. Permanentemente recordado o presente. (Diccionario de la Lengua R.A.E.)

Borrar resulta sinónimo de: superponer, ocultar, difuminar, desactivar, disimular, olvidar. Descomponer, tantear, reprimir, suprimir, transformar.

El borrar hace perder la nitidez, la concisión.



La pérdida o supresión de los límites o condiciones de algo (de la entidad, por ejemplo) lleva a la enajenación, a la pérdida de la identidad. Cualquier cosa que provoque esa pérdida es una metáfora del borrado. Enajenarse, emborracharse, obstinarse.

También sería un borrado la supresión de ciertas características de las cosas. La supresión por fijación de la atención (empeño, compromiso...). Y la supresión por alteración (transformación, liberación...).

Si se entiende el borrado como característica genérica de lo biológico, o lo cognitivo-activo, en relación a la propia transformación evolutiva (devenir) arrastrada en el vivir, los propios estados o situaciones posteriores suplantando los anteriores, en un proceso de modificación ininterrumpida de la experiencia y la conciencia.

En este encuadre, hablar del borrar supone orientarse a la detección y análisis de los saltos o discontinuidades que se advierten en el paso de un estado a otro. Borrar es provocar un salto, y todo salto supone un borrado.

La propuesta de Virilio sobre la picnolepsia implica entender la conciencia de la vida (del estar en el mundo) como un acumulo de situaciones discretas que sólo son agrupables en la narración consciente. Esto lleva a entender el borrado como supresión de los nexos lógicos y narrativos que pegan los hechos experienciales en un continuo artificial.

Desde el punto de vista clásico, que entiende la acción como estado opuesto a la pasión, cabría entender dos modos de borrado.

- 1.- El activo, producido por la acción en tanto que actuar es siempre modificar el interior en la medida que se transforma el exterior
- 2.- Y el pasivo, producido por la inacción, la contemplación, en tanto que la contemplación supone disolver las barreras, los límites sentidos, para entender los contenidos de otro modo.

La imaginación en tanto que actividad autónoma autopoietica, supone una constante eliminación de límites y disolución de experiencias... (ver Castoriadis y Eliade).

Las explicaciones fisiológicas y psicológicas de lo humano utilizan como nociones básicas la de inacción y la de inhibición y represión, que son términos referidos a la fabricación y eliminación de barreras de los flujos neuronales, mnemónicos y narrativos.

Borrar, así, puede ser una metáfora de vivir, de proseguir, de continuar, de optar. En definitiva, de hacer, de agitarse, de estar activo en el mundo.

Los artistas señalan dos ciclos del hacer poietico.



1.- Uno corto, implicado en la realización de cualquier obra, que pasa por un impulso activo (generalmente negativo), el tanteo de propuestas, la rectificación (corrección) de algunas de ellas, la supresión de otras y el afinado (también tentativo y correctivo) de alguna propuesta que se destaca en el proceso.

El ciclo corto es el descrito por Blanchot a partir del mito de Orfeo, matizando el recurso a la muerte (el vacío "a mano", el que siempre hay que visitar), como lugar de tránsito imprescindible. También es el descrito en "Oscuridad y sombra" y sus inevitables situaciones poéticas.

El ciclo corto es el que analizan fenomenológicamente todos los artistas.

2.- Otro largo (Oteiza), involucrado en la acumulación de trabajos (de obras) que conduce, a partir de una situación de saturación, a la eliminación de complejidad hasta alcanzar el vacío.

Sobre este ciclo, Eliade señala que, en todo cambio epocal del arte, se produce un borrado de las reglas del ciclo anterior, a la búsqueda de formas de acción más libres, más primarias. Ve en el arte informal del XX una eliminación total de las reglas (la negación es la borradora más radical), a la búsqueda de la plena liberal poética (plástica).

Barthes señala también el ciclo largo en "El grado cero de la escritura".

Claro que entre el ciclo corto y el largo sólo existe la diferencia de la conciencia de cambio, que aparece asociada y nítida en los ciclos largos.

La otra borradora indiscutible es el recubrimiento de palabras que se produce cuando se habla o escribe de arte, tanto para justificarlo como para describirlo, o criticarlo (ver el escrito de Dibujar, Proyectar III). La palabra no borra el arte plástico, pero lo atenúa, lo disuelve, lo referencia forzando en gran medida su naturalidad.

*

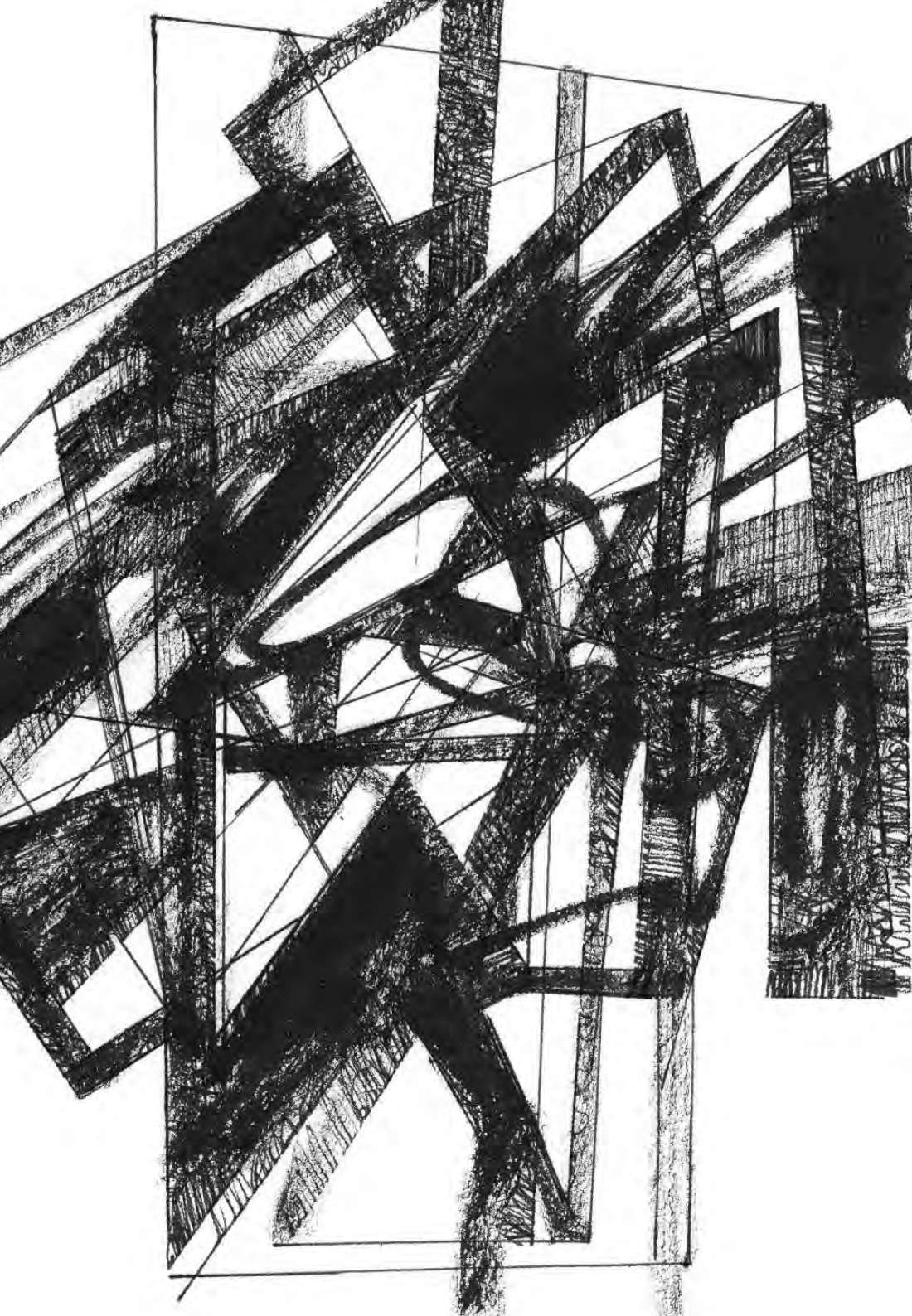
Todo el arte contemporáneo es visto por Perniola como la búsqueda de configuraciones (de eventos) capaces de borrar el límite entre el exterior y el interior, que es un estado de conciencia convencional e histórico que señala e instaura la diferencia artificial entre el mundo y la intimidad de la persona.

*

La crítica es otra borradora que elimina retóricamente todo lo que, hablando del arte, no es pertinente para conmover a aquel al que se dirige la crítica como obra.

Acabar, comenzar | 5-05-03

Puede que sea imposible enseñar a empezar operaciones productoras. Quizás por eso la enseñanza se asienta en adiestrar en el acabado. De hecho se enseña así, a acabar, a resolver, a liquidar, a concluir. Lo acabado tiene el aura del



producto que responde a la solución de una tarea que, por estar acabada, se supone bien definida de antemano.

Los productos en ciernes, o a medio elaborar, son siempre difíciles de considerar porque contienen ambigüedad y son irreducibles a la precisión cerrada de los productos concluidos. Sin embargo el acabado repetido abre al entendimiento del proceso y lo problematiza, significando las operaciones tentativas y las rectificaciones que inevitablemente se acometen en cualquier producción.

Luego, cuando se posee una habilidad ejecutoria asentada, resulta que lo importante, junto con el acabado, es ese proceder tentativo y rectificativo, más o menos abierto según los casos, que asume el protagonismo fundante de la habilidad.

*

Conocer algo es saber de los procedimientos que soportan la destreza ejecutoria de ese algo; es poder nombrarlos, relativizarlos, estructurarlos, en suma, significarlos abriéndolos a su variabilidad, con la confianza asentada en que es posible el acabado de las tareas o productos que el oficio realiza.

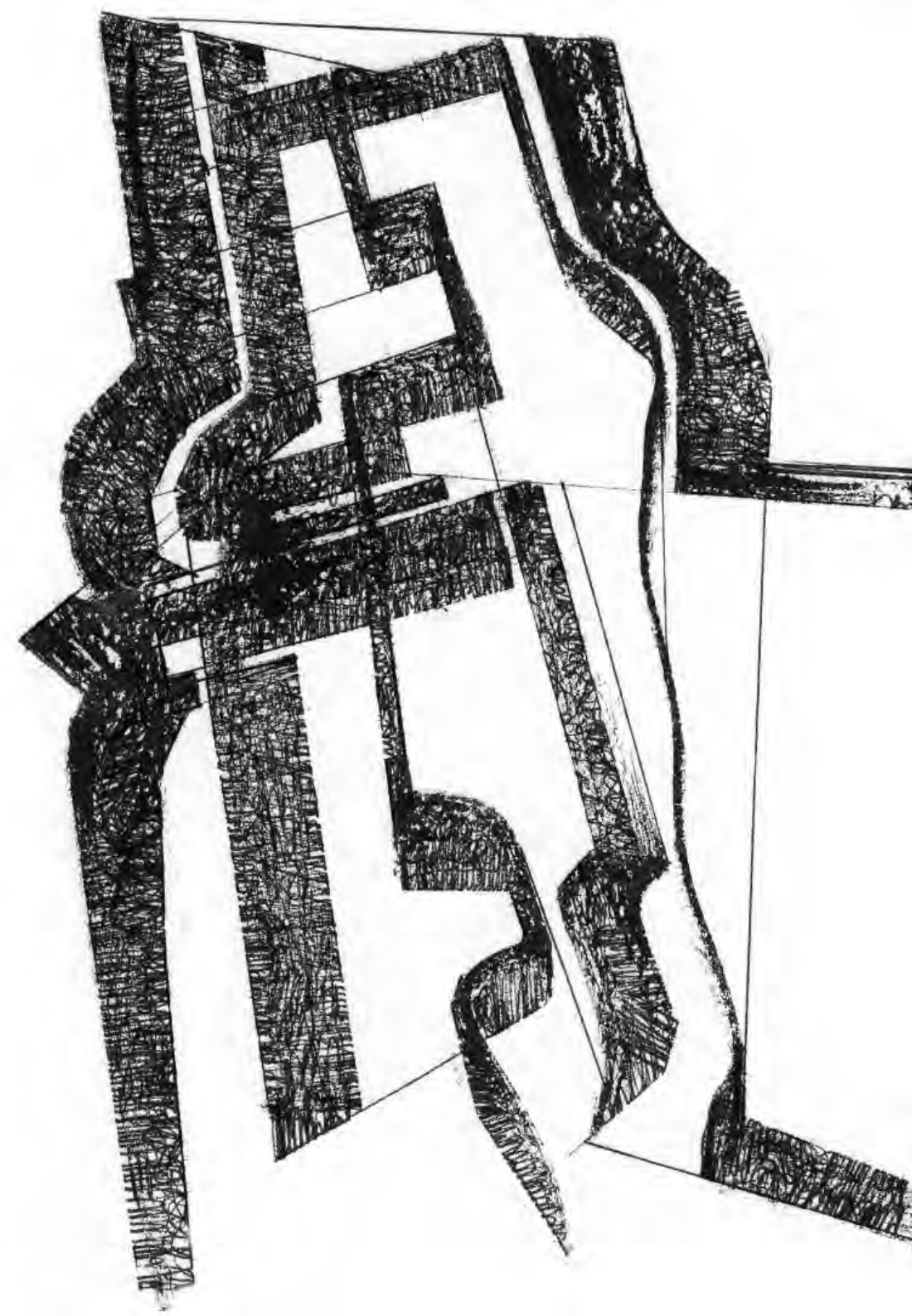
En este estadio, el comienzo de una tarea es el simple momento de iniciarla, que siempre es un reinicio que actualiza la habilidad arrastrando la experiencia acumulada. Y el acabado se transforma en un modo de detención momentánea, que abrevia en un resultado incidental el proceso indefinido de hacer o producir en ese determinado campo del saber.

El progreso en el conocimiento de un saber se basa en el enriquecimiento operativo y significativo del proceder, que es la consecuencia de la reiteración de la actividad ejecutiva, en la medida en que la propia reiteración exige ensayar nuevos medios, buscar nuevas referencias, afinar los significados de las operaciones y elaborar sucesivos criterios de evaluación parcial y final respecto a la marcha de los procedimientos y a su acabado. En este progreso, las tareas terminadas juegan el papel de confirmadores, pasan a ser objetivaciones enjuiciables por otros y evaluables según criterios externos al autor y, así, juegan el papel de confirmadores o problematizadores de los procedimientos empleados.

*

Entre las destrezas que se enseñan hay algunas que se ajustan bien a procedimientos metódicos bien estructurados y otras que se ajustan mal, aunque las enseñanzas básicas fueren todos los aprendizajes a la solución de tareas que son imitaciones o resoluciones simplificadas que, con el progreso del aprendizaje, se van complicando.

Esto ocurre con las enseñanzas conjeturales y artísticas. Que no permiten metodizaciones semejantes. En estos casos se recurre a la simplificación



provisional de las tareas acercándolas forzosamente a la lógica de la resolución de problemas.

En nuestras Escuelas el dibujar y el proyectar son dos aprendizajes básicos que no se ajustan a la resolución elemental de procesos metódicamente prefijados pero, a pesar de su naturaleza, parece imposible plantear la iniciación de sus enseñanzas sin recurrir al forzamiento reductivo de los procesos, seleccionando paradigmas de acabado que anulen la tensión conjetural de los procesos circulares en que consisten las tareas artísticas.

En estas enseñanzas se supone que cuando se ha aprendido a terminar se comienza a tener conciencia del proceso, al tiempo que lo terminado, como obra concluida, ingresa en el circuito crítico donde lo abreviado se clasifica y se valora. Entonces es cuando la enseñanza artística empieza a tener contenido e interés. Después de haber aprendido a concluir, cuando la angustia de la terminación se transforma en el placer por rectificar, por rehacer, por tantear diferentes resoluciones liberadas de artificios simplistas.

Por esto parece importante acelerar o desmitificar cuanto antes el acabado como referencia pedagógica consoladora y dedicar el mayor tiempo posible a descubrir, concienciar y ensayar diversos procesos de elaboración, enriqueciendo la dinámica de sus significaciones y minimizando los patrones formalistas con que se suelen valorar los resultados.

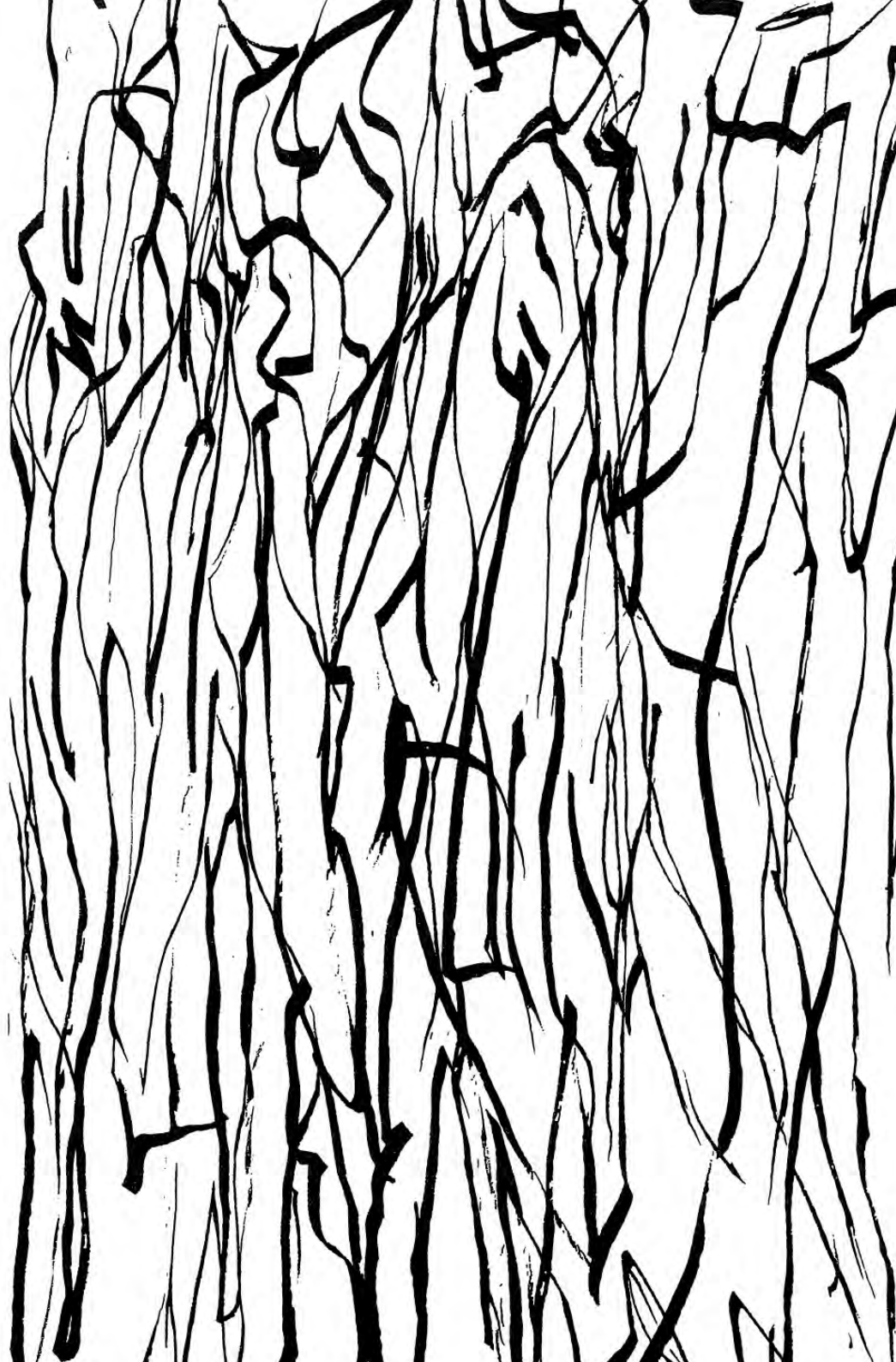
*

El arte, como la vida, siempre está comenzando, o no tiene comienzo. El inicio de todo es arbitrario. Da igual, porque todo lo que importa, cuando importa, ya estaba iniciado. El comienzo, como el caos, son inimaginables, inabarcables. Si hay algún inicio es el de la narración, que siempre se desarrolla a partir de un arranque. Pero, aunque haya narraciones que cuenten el comienzo de cualquier acontecimiento o que expliquen causalmente cualquier situación, siempre lo harán a partir de otros acontecimientos o actuaciones precedentes en la experiencia.

Los griegos llamaban *argé* a aquello de lo que derivan todas las cosas en el sentido, o de una realidad elemental primordial de la que proceden todas las demás, o de una razón causal que encadena las cosas como efectos sucesivos.

Pero en el arte no hay nada parecido a un arranque sino es la propia actividad artística arraigada como necesidad y experiencia. En el arte, arrancar es proseguir en otro momento, es ponerse otra vez a producir renunciando a un principio que siempre se evapora y que resulta irrelevante.

Y luego, en el fragor de producir y producir, el gran problema es terminar,



acabar, detenerse. Leonardo y Balzac y otros... dicen que las obras ya son tales cuando son completas y no están acabadas. Acabar solo tiene sentido en el arte como abreviación, como un dejar de hacer y son múltiples los testimonios acerca de la angustia y la arbitrariedad de los acabados.

Escribo a mano |2-06-03

Escribo a mano, con un bolígrafo y sobre papel. Escribo, y tacho, y rectifico, con mis gestos que configuran palabras. Mis manuscritos son dibujos abigarrados en los que me encuentro cómodo. Me he acostumbrado al ritmo de mi escritura manual que pauta con holgura mi discurso en ciernes y mis reacciones reflexivas superpuestas.

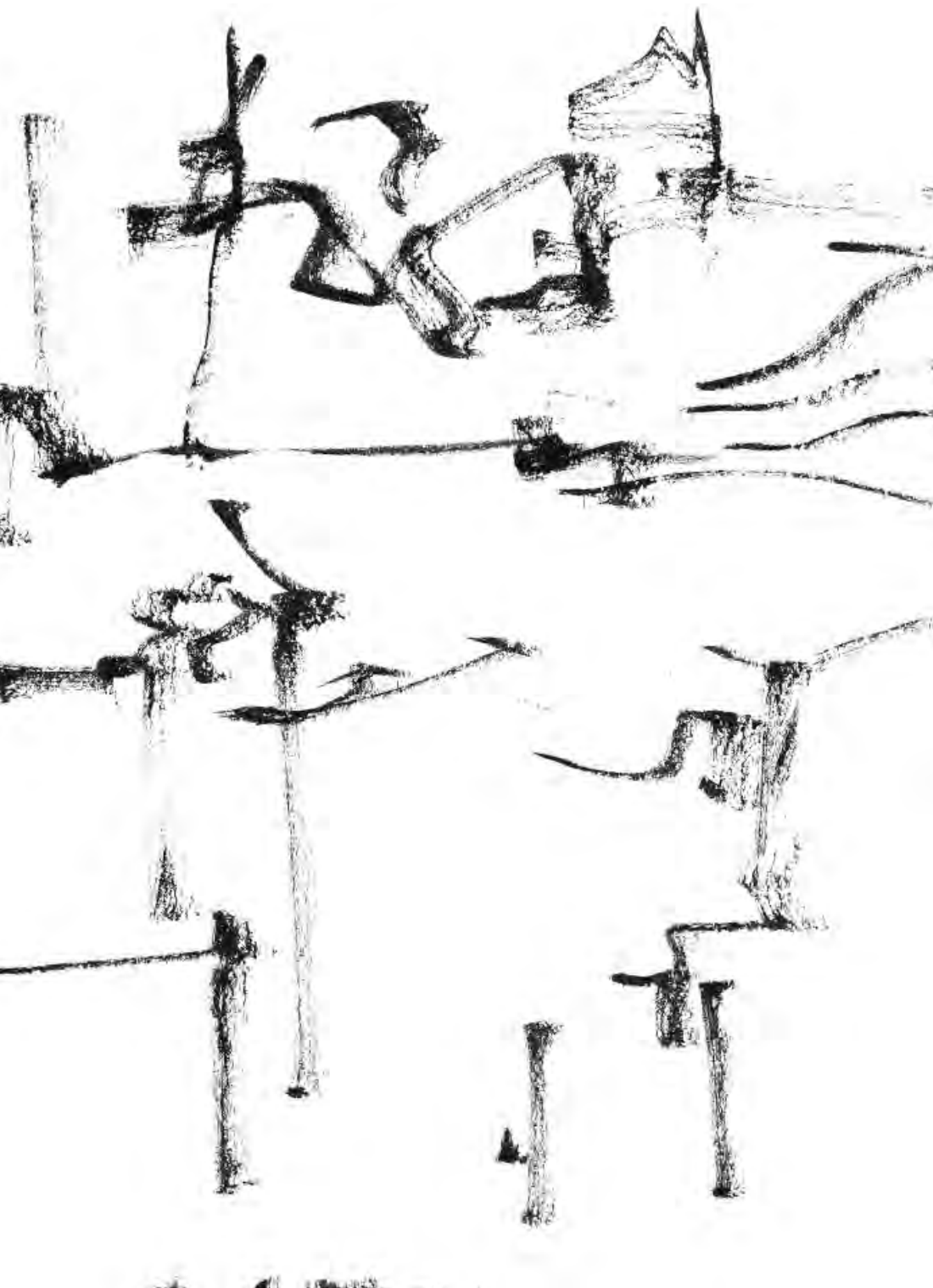
La dificultad está en que luego me pasan a limpio el texto básico. En este trance el texto cambia: se reorganiza tipográficamente y recoge inesperadamente distribuidos, los errores y las incomprensiones de la transcripción.

La lectura del texto transcrito es una experiencia insólita. Ya no es propiamente mi texto, sino el de alguien con el que me puedo identificar si soy capaz de ajustar su composición de manchas, de letras y corregir las palabras erróneas e inciertas. Esta fase lleva tiempo, necesita acomodo y, en muchos casos, reescribir partes que, al quedar tipografiadas, han cambiado de sentido o se han alejado del tema o del estilo. Después, el trato con el texto es un diálogo en el que prevalece el papel de lector, que lucha por acomodar lo escrito a cierta naturalidad propia del texto y alejada del autor. Los textos, así, van evolucionando y siempre están en situaciones inestables, salvo cuando, por alguna razón, hartos del ejercicio de la reescritura parcial, se agotan. Entonces los doy por terminados y decido, o romperlos o dejarlos tal como están.

Es curioso como en este ir y venir, a veces, hay errores que resisten muchas revisiones, invisibles a las atenciones que las relecturas van despertando sin cesar. Son como restos disimulados, como fallos inalcanzables escondidos al abrigo de las emociones que tiñen la relectura.

La genealogía de las obras [anotaciones esquemáticas] |2-02-02

Cualquier persona en su sociedad. Recubierta de lenguaje y de hábitos de convivencia. Aprendiendo rutinas activas, esquemas de conocimiento y modos de adquirir información. Comparte significaciones básicas, sabe justificarse y sabe asumir papeles y anticipar situaciones, Ya tiene conciencia reflexiva de



gran parte de lo que hace, de lo que dice y de lo que cree.

Ha decidido iniciar un aprendizaje artístico y ha comenzado a explorar y familiarizarse con el ámbito histórico en que están encuadradas las obras referentes de la disciplina elegida.

También ha comenzado a practicar, a generar productos motivados por su inquietud y su curiosidad. Busca hábitos de trabajo, obras que le incentiven y palabras y argumentos que refuercen su acción y modulen su criterio. Y lo hace en ambientes en los que su acción adquiere sentido compartido (significación), por medio de formas narrativas que recogen los procesos y los productos, vinculándolos con procesos análogos ya descritos por otros y con criterios de explicación y valoración de obras históricas seleccionadas.

El aprendizaje artístico pronto se presenta como un proceso sin fin, infinitamente matizado, que sólo puede sostenerse en la ejecución constante que funda hábitos y reclama reflexión verbal, familiaridad con otras obras y compromisos de vida.

Situados en esta encrucijada, el esbozo de una geografía poética (de la acción artística) se presenta como un interesante incentivo.

La experiencia primaria es el hacer.

Hacer, agitarse, decir, mirar. Gritar, gesticular, argumentar. Las huellas de la agitación son el germen y el contenido de las obras. Dibujo, escritura, notación musical.

Pero el hacer se enfrenta al pensamiento porque el hacer lo desborda, lo sobrepasa, lo arrincona.

Primero hacer, luego pensar.

Primero decir, luego reflexionar.

Haciendo, diciendo, y diciendo sobre lo hecho, se aprende a sentir (que es articular emociones) y a mirar (a percibir). La acumulación de ejecuciones funda la disciplina del hacer (el oficio, el ritual, la mimesis) que da seguridad y desencadena la extrañeza autónoma de las obras. En algún momento, las obras aprisionan y el artista se ahoga.

A partir de aquí, la actividad artística señala una particular geografía. Territorio de situaciones, símbolos y metáforas asociadas. Paisaje de lugares patéticos radicalizados.

1.- Primero, como reflexión y recuerdo, está el lugar del caminar. El proceder como caminar, errático y apasionado, que soporta la genealogía de las obras. Y también el caminar como travesía que explora la extravagancia, la extrañeza, la sorpresa. Caminar por sendas marcadas (al modo de otros) o por el barbecho, a la descubierta, pero haciendo sin parar, hasta barrer un campo que quedará estructurado como mundo explorado.

2.- Luego aparece el lugar de las tinieblas. Un modo de proceder, de situarse, de



hacer. Pausado, explorando el asombro, lo asombroso, el borrado, la rectificación. Es la experiencia de las sustancias, de la pérdida de contornos, de la aparición de los fondos, de los contextos. De la imaginación aérea y dinámica, libre, informe. En el lugar de las sombras (el atardecer de Leonardo) la imaginación se aviva frente a las obras completas que se resisten al acabado. Lugar del ensueño, del cansancio, donde el mirar vacila y se transforma. Ya no se miran las cosas, y se aprende a ver la mirada.

3.- Otro lugar singular es el de la noche. Lugar del vaciado, de la ausencia, de la soledad, de la muerte. Y, en la noche, la ceguera, ámbito donde el obrar y la obra se separan del sentido y sólo se sostienen en el ritual y en el deseo. Allí se deshecha lo encontrado y se actúa sin ecos, sin sentido, con el sentido del sinsentido.

Es el lugar originario de toda poética. Pero es un lugar de paso, al que se llega y desde el que se parte. En él la permanencia activa es imposible.

4.- Vinculado a la noche, aparece el lugar de las figuras de luz. Paisaje de resplandores, de fuegos, de calor. De destellos, de grietas luminosas, de vacíos brillantes inventados que vocean la oscuridad. Amor en ciernes, determinación de amar, de seguir deseando, de volver a la luz.

En este estado se desvela la naturaleza envolvente de la arquitectura. La arquitectura como atmósfera que contiene y que señala.

5.- Desde el lugar de las figuras de la luz, incluido en la matriz de la noche, abrir poco a poco los ojos es volver al mundo de las apariencias que obstaculizan y roturan el mundo. Pero ahora el mundo es otro, enfrentado al mundo del que se partió. Mundo renovado por una nueva mirada, preñada de los vacíos de la experiencia de la noche y del olvido de las palabras.

Ahora, con la mirada que mira el mirar y que vislumbra el obrar con los ojos a medio abrir, la arquitectura aparece, sin episodios anecdóticos, a quien quiera descansar en sus determinaciones.

6.- Arrastrando las vivencias del atardecer, de la noche, de las figuras de la luz y de la nueva mirada, se recupera el mundo de los fenómenos. Ya no hace falta cerrar los ojos. La voluntad de acabar las obras se identifica con el mundo como voluntad. El hacer es ahora técnica y la obra producción. Si esta instalación falla, siempre cabe volver atrás, sumergirse en la noche y recomenzar a mirar.

La búsqueda de las figuras de luz.

El negro, el borrado y el dibujar entre grises |22-10-03

Dibujamos en papel grande (de 1x0,70) y lo hacemos con carboncillo. Y con trapos y con gomas. Y dibujamos en un ambiente en penumbra, de muy poca luz. Así acometemos la expresión. La danza gozosa que deja huellas en el



papel. Movimientos negros que completan el marco con el patetismo del trazo intenso. El tamaño del papel es importante para hacer posible la gestualidad amplia y para iniciar la disciplina ritual de colocarse fijo delante del tablero, con un pie delante, de modo que, apoyado en el pie de detrás, se domine el cuadro y, apoyado en el de delante, se llegue sin dificultad a cualquier parte de la superficie del papel. El 1x0,70 es el tamaño idóneo para dominar el cuadro (el dibujo en ejecución), en el límite de lo manejable, sin grandes sacrificios. Un marco más pequeño se puede rellenar exclusivamente con movimientos de los brazos sin que el cuerpo entero colabore y un encuadre mayor requerirá desplazamientos constantes para controlar la mancha del dibujo en el dibujar. Utilizamos el carbón porque es la técnica más versátil (más plástica, más fácilmente corregible) y nos interesa mucho el dibujar que pasa por infinitos estados intermedios (tentativas y correctivas) antes de ser abreviado por cualquier forma de acabado. Queremos hacer dibujos “no acabados”, dibujos abiertos. Dibujos completos (en todos los estadios) pero dibujos sin terminar (sin patetizar).

Aún en el estadio del dibujar lúdico (expresivo), sin ningún modelo representable, intentamos no dibujar bordes y contradibujar con el trapo que conduce a la extrañeza del dibujo propio en medio de la experiencia del acariciado del papel. El trapo rebaja los negros, los desactiva, y muestra el pathos de la borradura que se resuelve en grises, en sutiles tonos intermedios (sin negros ni blancos) que maximizan la apreciación de matices sutiles de asombrado.

Con esta experiencia, repetida varias veces en el ambiente en penumbra, nos ubicamos frente a modelos débilmente iluminados en contra luz. Así iniciamos la experimentación de las figuras de luz, que requiere una técnica de mirar y un procedimiento ritual de dibujar. Primero el mirar. Con los ojos tan cerrados que solo se distinguen las figuras de luz enmarcadas entre sombras. Sin apreciar los bordes de los objetos, sin distinguir detalles. Tratando de ver solo la luz abriéndose paso entre las sombras. ¿Y el dibujar?. Primero la búsqueda del encuadre emocionante, su tanteo en croquis o dibujos muy rápidos hasta que la distribución de las sombras recortadas conmueve. Esta fase del acercamiento se facilita utilizando cámaras fotográficas, o espejos, o marcos para recortar el campo visual.

Después llenar del todo, en el menor tiempo posible, el papel. Sin dibujar bordes, sin encajar los objetos. Solo ubicando la luz, en un ciclo circular de pasar el trapo, perfilar la figura de luz blanqueando (borrando) lo gris y, luego, volver a repetir correctivamente la operación, hasta que la configuración grisificada al máximo y sin líneas de borde, resulte conmovedora.

Cuando esta fase se ha llegado a dominar, se procede a medir las figuras de luz que, así, se transforman en argumentos que aparecen en el papel pidiendo la activación de los tonos intermedios y los grises más intensos.



Aquí detenemos la ejercitación experimental, con la seguridad de que la estimulación imaginal de un dibujo es máxima cuando no está acabado, y que el acabado es un accidente resumidor sin interés en el proceder ritual del dibujar.

Escribir |27-10-03

Escribir requiere sosiego, que es tiempo abierto, placer por demorarse tanteando frases impredecibles. Divagación. Ir despacio, pronunciando lentamente, espionando sin prisas los resquicios de los olvidos que palpitan en las tangencias de las enunciaciones. Al escribir, lo que se cuenta solo es importante porque facilita o dificulta el sosiego excitante de dibujar los sonidos de las palabras que se aventuran organizadas para, luego, leerlas, rectificarlas, volver a escribirlas en otros decires. Sobre todo, el sosiego es imprescindible para abandonar lo escrito a su suerte.

La gallina |30-10-03

Él leía poemas para ella. Eran poemas cortos, intensificados. Ella los escuchaba con los ojos cerrados. No decía nada. Hasta que, tras oír uno de ellos, sin llegar a abrir los ojos, pronunció dos palabras. Las manos. Son las manos. Él siguió leyendo versos y ella comenzó a asignar dos palabras, después de oírlos, a todos ellos. Resultaba un juego divertido, recibir los poemas en clave de adivinanza. Las manos, el atardecer, un dolor, la fatiga... etc. Algunos se avenían bien a la palabra encontrada, que adquiría la potencia de una temática desencadenante. Otros se resistían, aunque todo mejoraba si en vez de dos, se utilizaban tres o cuatro palabras. ¿Estaban encontrando una clave de la creación poética?. Cuando probaron el sistema con Góngora les fue peor, aunque, como hace Gamoneda, les pareció posible, incluso excitante, prosificar sus composiciones. Es curioso que la poesía pueda ser descifrada como una metaforización de proverbios y de adivinanzas.

Tanteo. Tentativa |23-02-04

Tanteo es cálculo a ojo, a bulto, sin peso ni medida (grosso modo). Es estimación primera. También es situación de un juego en el que se marcan o logran "tantos" (objetivos).

Tentativa es la acción y efecto de tantear o probar algo. La solución de algo.



Tentativa es intento, experimento, prueba o tanteo. Tanteo es tentativa. Una tentativa es el principio de ejecución de algo. Ejecución primera (precipitado sin más) de algo. Acción definitiva que se considerará provisional si no alcanza su fin.

Tentar es tocar, examinar por medio del sentido del tacto. Con las manos. Tentar es explorar con las manos lo que no se puede ver. Pero las manos llevan a hacer y a estimular por lo que tentar también es indicar, estimular, e intentar y procurar. Tentación es instigación, impulso que incita a hacer una cosa. Caer en la tentación es dejarse vencer por la instigación a hacer algo, no considerado como bueno, por el gusto de hacerlo.

En el análisis de la actividad proyectiva (vital) y artística, llamamos tentativa a la ejecución o propuesta total que se hace sin más, a ciegas, con el propósito de movilizarse en el entendimiento de la situación que lleva a proyectar o a expresar algo. En este contexto, una tentativa es un intento sin datos, un ensayo sin fundamento, una auténtica expresión, que siempre se considera provisional aunque imprescindible para ir acotando el sentido y el significado de la situación que desencadena el proyecto o la obra.

La aventura del dibujar. La Expresión Gráfica |2-03-04

Hace años empecé lo que podría llamarse “una aventura indefinida en el ámbito de la expresión gráfica”. Sabía que dibujar es fabricar contramoldes de la movilidad, hacer matrices espaciales aplanadas, conformadas por los movimientos liberados en los rituales ejecutorios. Sabía que esos contra moldes nacen diferentes según la cadencia y amplitud de la danza ritual. Y también sabía que las huellas de los movimientos gráficos a veces inventan la apariencia memorable de los acontecimientos visibles e invisibles, palpables e impalpables. Cuando atrapan los sonidos de la voz son escrituras.

El ejercicio que inauguré fue danzar sin más encima de papeles. Con distintos instrumentos, en distintas situaciones, con diversas emociones. Delante de obras ajenas, en el paisaje, en el aula, en mi estudio, en casa.

Pronto empecé a sentir con intensidad la variedad de la aventura gozosa de gesticular, de tantear, de dejarse llevar por las manos sin intentar controlar sus ademanes, sólo espiando sus vicisitudes. Era fantástico encontrarse con indicios de configuraciones épicas o líricas, o criptográficas, y con acomodos analíticos o informales. Con el tiempo he ido acumulando miles de dibujos hechos en cuadernos de diversos tamaños que no había revisado hasta hace poco, con ocasión de ensayar el ploteado en tela y la reproducción digital de algunos de ellos.

Jugando, llegué a tener desplegados casi mil grafías que inundaban todo mi



estudio. Un mar de gestos diversos y sorprendentes que parecían pedir ser agrupados en distintas familias.

No podía entenderlos como objetos sueltos y quedé abrumado ante una obra insólita y única que nunca tuve el propósito precalculado de realizar. Mis dibujos, separados de sus cuadernos y moderadamente ampliados, formaban un ámbito indefinido que me englobaba como un mundo inexplorado realizado por alguien con mi misma sensibilidad movimental.

Desde ese momento, no he podido por menos que acariciar la idea de estudiar mi producción para intentar encontrar en ella rasgos normadores repetidos y pautas diferenciales vinculables a las evocaciones que los dibujos despiertan.

Creo que tengo ante mí un homenaje a la mano, al cuerpo en movimiento, conmovido, roturando la amplitud con huellas que conforman el vacío y fundan la visualidad. Todo un territorio al que aplicar una enorme colección de reflexiones referencia les acumuladas, tales como los poemas de Micheaux, las reflexiones de Heidegger, las anotaciones de Oteiza ("Propósito experimental"), algunos escritos de Cage ("El silencio") y los trabajos de Nicol ("Metafísica de la expresión") y de Colli ("Filosofía de la Expresión"), etc.

La potencia provocadora de la expresión gráfica es indudable en la docencia del dibujo siempre que se entienda la expresión como un juego movimental indefinido, emancipado del control de la vista y del pensamiento, que en su variabilidad gestual inventa las convenciones figura les con que distinguimos con los ojos aquello que nos rodea.

Escribir |23-05-05 Teatralizar

Escribir es sumergirse en la aventura de, no diciendo nada, no poder parar de decir. Juntar palabras dando hachazos o acariciando una oquedad, delimitando un abismo, dilatando el transcurrir, forzando la discontinuidad.

*

Parece que la ciudad pudiera tomar cuerpo como un cuadro teatral, sometido a la luz y a las diversas perspectivas determinadas por el deambular, en el que los edificios aparecieran como actores que cuentan historias pasadas en un clamor ruidoso indescifrable. Cada edificio un murmullo, un relato, una presencia testifical de un tiempo originario, inalcanzable. Una máscara que emite silencios clamorosos que atraen palabras con vocación de historias que son la atmósfera en que cada edificio se sostiene.

Es común ver la ciudad como un texto a ser leído o, mejor, a ser entendido por la lectura que hacen de él los memoradores. Texto paleofigural (técnico-figural) donde, más importante que nuestra lectura es la lectura de los otros, de los que



saben descifrar el enigmático texto histórico de los momentos configurados de su materialidad.

¿Se puede visitar una ciudad pasando por alto el murmullo de un edificio y el resonar de sus producidos vacíos?

Una lectura radical |17-06-05

Mucho tiempo he estado (ojo) acostándome temprano.

*

José Luis Escriba ha intentado poseer el 1º tomo de “En busca del tiempo perdido” de Proust. Perpetración de un acto suicida imposible que ha transformado el libro en una obra plástico-literaria de insólito genero.

El ejemplar, único, me lo entregó como prueba de afecto antes de volver a Poza Rica. Tiene el tamaño de un breviario, con tapas rojas de hule agrisadas –ha sido reencuadrado–, por el ininterrumpido roce de las manos. En su interior las páginas exhiben las huellas de operaciones paralelas y posteriores a las sucesivas y reiteradas lecturas.

Varios subrayados de diferentes colores, llaves laterales que acotan trozos de texto con distintos instrumentos de marcación, palabras con bolígrafo colorado que parecen indicar una personal clasificación de contenidos, números sueltos, señales misteriosas –(ojo– no–... etc.). Y lo más sorprendente, tachaduras, trozos de texto en cuarentena –marcados por aspas negras– y líneas anulados con un rotulador opaco que oculta lo que roza.

El libro ha podido ser leído cientos de veces, como un libro de oraciones fácilmente transportable que hubiera acompañado a su lector durante años. Es un libro releído, habitado, visitado repetidamente, que guarda huellas quizás de varios intentos de zonificación y tematización con el inconfesable objetivo de ajustarlo a algún esquema nemotécnico para sustentar alguna banalización memorable. Estas marcas señalan el drama del intento de apropiación del texto, algo así como un manoseo que haya intentado violentar la imposible coincidencia del texto con cualquier referente para, aquietándolo, poderlo poseer como despojo de la vitalidad desesperada de donde procede.

Pero hay más. El texto ha sido tachado, reescrito, reacomodado en una lectura combativa que extermina partes, que vacía de palabras, en una escandalosa ingerencia en la que el lector, en vez de disolverse en el texto, lo impugna contaminando la lectura con su reacción personal de sujeto autor que quiere leer, como todos, lo que no está escrito, pero con la ansiedad de quien no puede abandonarse a la soledad “sin ser” de lo que se anuncia con las palabras.

Tengo un libro insólito que aprecio como una obra descomunal, fruto del exceso de un lector que quizás ha hecho de la lectura su campo de disolución.



Lo interior |1-08-05

Lo interior es otro afuera, el exterior de la palpitación que nos hace sentir. Dentro del interior no hay nada. Fuera del interior, como alojado en él, está la agitación indeterminada.

Entre los dos exteriores está el límite corpóreo, inquieto e inquietante, en su persistente estancia.

Los afueras son capas que resuenan conformando estados, pliegues, modalidades de dicción-conciencia.

La culpa es una resonancia que funda un modo de decir/sentir en el que el exterior interno se establece como interioridad, opuesta a la exterioridad.

Escritura, lectura [Leyendo a Jabès "*Libro de los márgenes*"] |8-08-05

Lo escrito no suplanta lo dicho, sino que lo trasfunde en una ilusión de escucha visual. Un mal libro es un libro por venir mal leído por su autor.

Escribo como quien labra en surcos, en el marco de parcelas (páginas).

La lectura nos confronta, sólo, contra la sintaxis inexplicable del texto escrito.

*

Voluntad de fragmento.

Voluntad de no hacer obras.

El libro es un reto espacial torturante, de un mundo por venir que siempre está de sobra.

O el reto por conformar un jardín de galanteos. Libro que quiere ser un nuevo decir del placer, en el placer de leer. Un intento de decir lo neutro para gozar de lo neutralizador.

Lo infinito es lo neutralizador.

Lo infinito es lo neutro detenido, hecho distancia.

La indiferencia de la distancia es la insolencia de lo neutro.

Lo neutro corta. Es el estilo. Es el afuera.

Lo neutro es lo nítido, lo ya formado, lo in-útil, lo iluminado que se recorta entre sombras. Lo obvio.

La nada y el todo son los dos polos de lo neutro.

*

La palabra impone un sentido al sin sentido que la origina.

La palabra aborta la indefinida inquietud sin objetivo (la agitación).

Nombrar es orientar el dirigir.

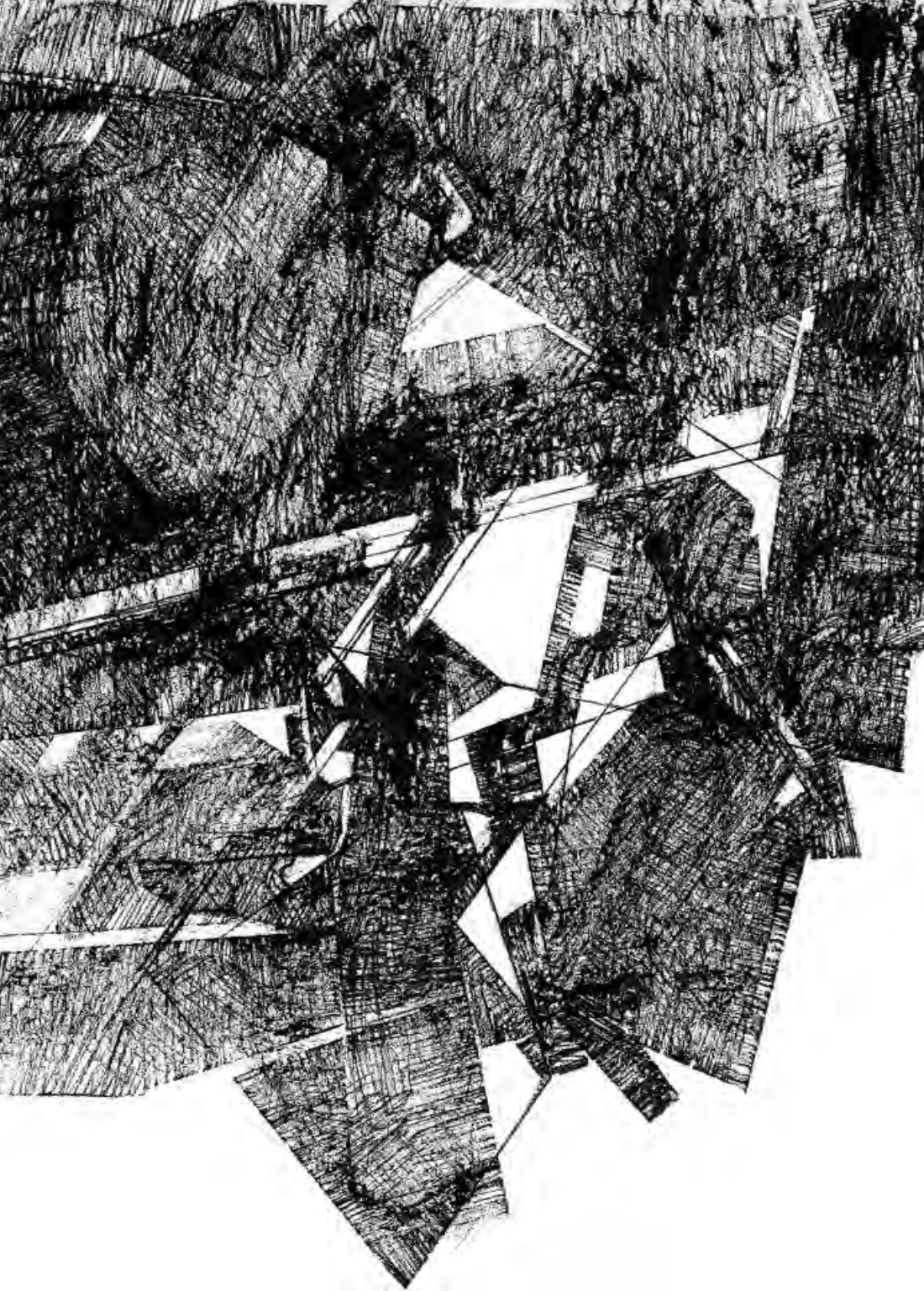
El nombrar busca una escucha "sentida".

Sentido es: captado, llevado a...

Decir funda la ilusión del carácter y el destino (la sujeción del sujeto).

Personancia. Per-sonare, re-sonar.

El sentido es la posibilidad de existencia de la palabra.



*

Nombrar. Ansia de nada, de silencio.

Busco el silencio atronador de la escucha del infinito atardecer (el atardecer es el infinito).

El orden está en lo neutro sin agitación. En el afuera sosegado.

Orden ex-táctico cuando no hay necesidad de nombrar, donde no se necesita orden.

Caos es agitación que no se decide por ninguna palabra aunque presuponga un decir.

Caos es "decir".

Decir es cortar el caos de antes de lo dicho. Decir es la consecuencia de haber forzado un caos.

El génesis es la genealogía de la pronunciación de cada palabra.

"Un vacío (con luz) se forma y se dibuja para estallar con su nombre".

*

Escribir es lo contrario de imaginar.

Dibujar, proyectar, componer, son lo contrario de imaginar.

*

La eternidad es la piedra.

La eternidad es mineral.

La piedra es la muerte inalcanzable.

Dios. Dios es el corazón inerte de las piedras.

Dibujar |10-10-05

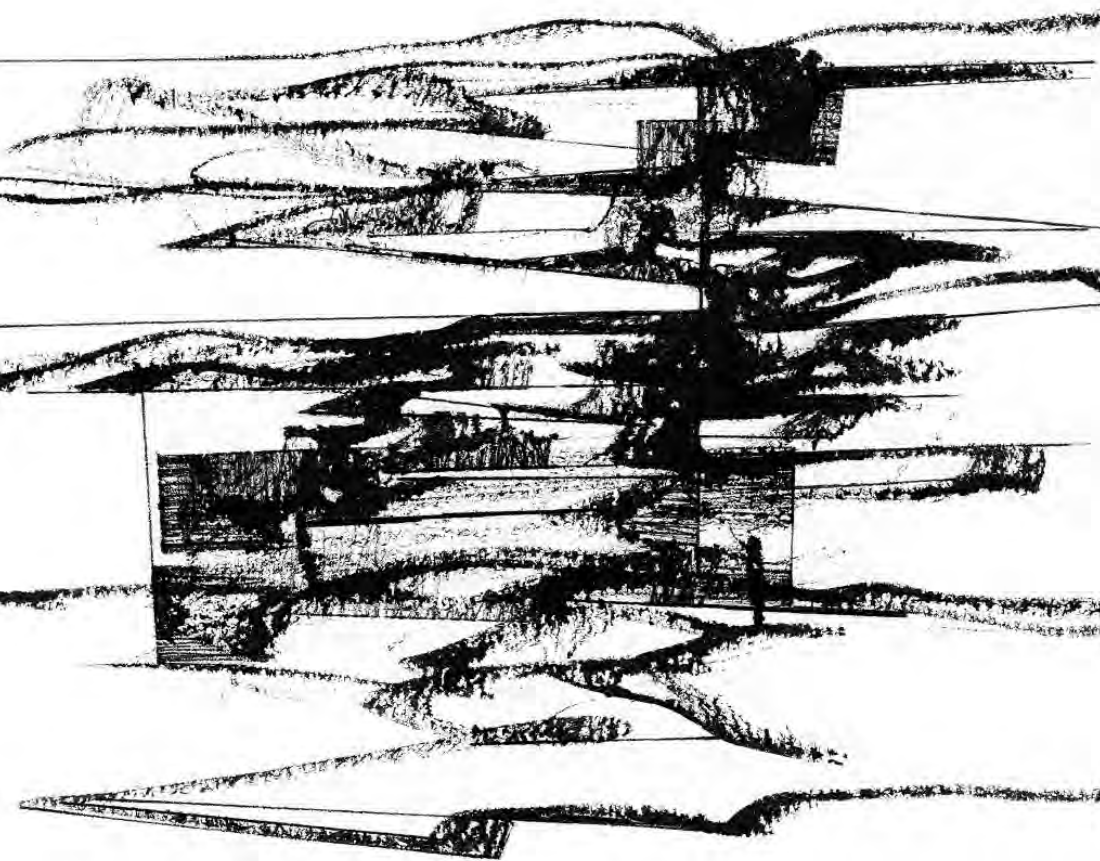
La inspiración al dibujar es el acomodo instantáneo entre el papel, el instrumento marcador y el movimiento en ciernes de la mano. La vista no pasa de ser el vínculo que relaciona los tres elementos. Mientras la acción se desborda de todo control, la vista sigue los trazos, lee, desde muy lejos, lo que la mano agitada produce inevitablemente.

No puede intervenir y cuando ocurre algo que le impresiona, deja de ver.

*

Cualquier aconteciendo es tema (disculpa) para la poesía (escribir o dibujar) y no tiene importancia frente al afrodisíaco de la soledad del espíritu, que es el impulsor del poetizar.

Pintar y escribir son abandonar el mundo exterior al azar de la agitación interna, sensibilizada por la experiencia e intensificada por la presión imaginal que la propia agitación produce. Agitación agitada que modifica el afuera.



Leer, escribir |10-10-05
Robert Walser, "El paseo" [Siruela, 1996]

La lectura provoca estímulos de escritura que colapsan en ocasiones el flujo de la atención. Leer es como acariciar, al tiempo que se evocan otras posibles caricias. También es como sumergirse en el escenario invisible del relato, que se hace patente desvelando detalles que se echan en falta al sentirlo. Quizás porque escribir es como organizar tentativamente un escenario, al tiempo que el escritor se pasea por él ensayando diversas actuaciones.

Escribir al modo de Walser es no callar, no dejar de atrapar partes del murmullo incesante de lo cotidiano enfocado desde la extrañeza (¿desde sus detalles?). Y sabiendo que se escribe para que alguien lo lea después tal como se lee lo que, ya escrito, todavía se está escribiendo. Aunque se sepa que la lectura efectiva se hará cuando lo ya escrito no pueda cambiarse.

Esta obra es un canto al paseo (esa forma creativa de vivir las ciudades y los relatos de los europeos, según Steiner).

Habla de la niebla espiritual como un estado recurrente que aparece después de la excitación de cualquier entusiasmo.

La desaparición del dibujar |7-03-06

El dibujar como actividad lírica, autoexperimental privada, alejada.

El dibujar cotidianizado...

¿Podría organizarse una fiesta del dibujar?

¿Fiesta de quienes?

¿Para qué?

Como performance cabría pensar en organizar un grupo de artistas que desarrollen un espectáculo pautado. Una obra teatral (action theatre) vinculada al dibujar.

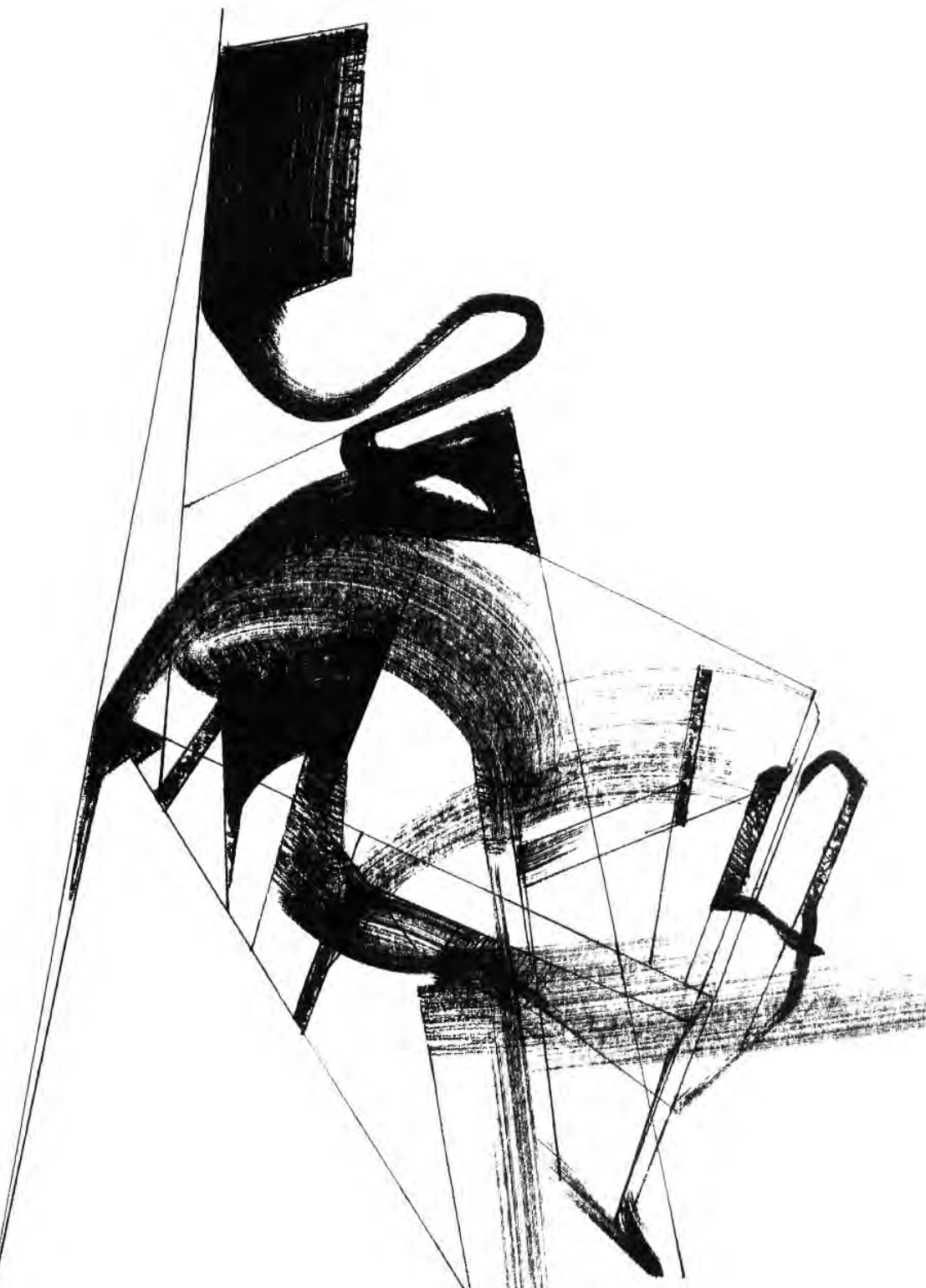
O una obra pedagógico-teatral: "El movimiento y sus huellas" o "La danza del dibujar".

Quizás es mejor dejar que el dibujar siga sus caminos personales y privados en pos de no se sabe qué experiencia inútil.

Hay que reivindicar el dibujar sin objetivo, el dibujar como spleen, como terapia, como aventura formativa.

El dibujar como misteriosa exploración de la exterioridad es elitista, todavía al margen del morbo de los mercados del espectáculo.

El dibujar es una humilde ocupación, una insignificante inquietud, una melancólica ejercitación.



Mis dibujos |19-08-06

Estar viviendo es saber que algo pasa sin saber como. Es constatar que el cuerpo que nos recubre deja rastros.

Dibujos, escritos, huellas de una actividad que pasa, que se produce en consecuencia a reacciones desconocidas dejando atrás una riada de figuras indecibles, de formas insistentes que se escapan a cualquier control.

Mis dibujos fluyen sin planificación, sin destino, sin fondo. Son el producto de caricias hechas al vacío del subsistir.

Dibujos y más dibujos que eluden palabras, que evitan la densidad de los recuerdos, que distraen de la urgencia de llegar a la muerte.

Huellas |4-10-06

Menchu Gutiérrez, *"El lenguaje de las huellas"* [Babelia, 30-09-2006]

Las huellas son rastros, residuos, de momentos impresos en la materia natural. Reflejan las características movimentales de los cuerpos vivos contra los cuerpos inermes y la gravedad.

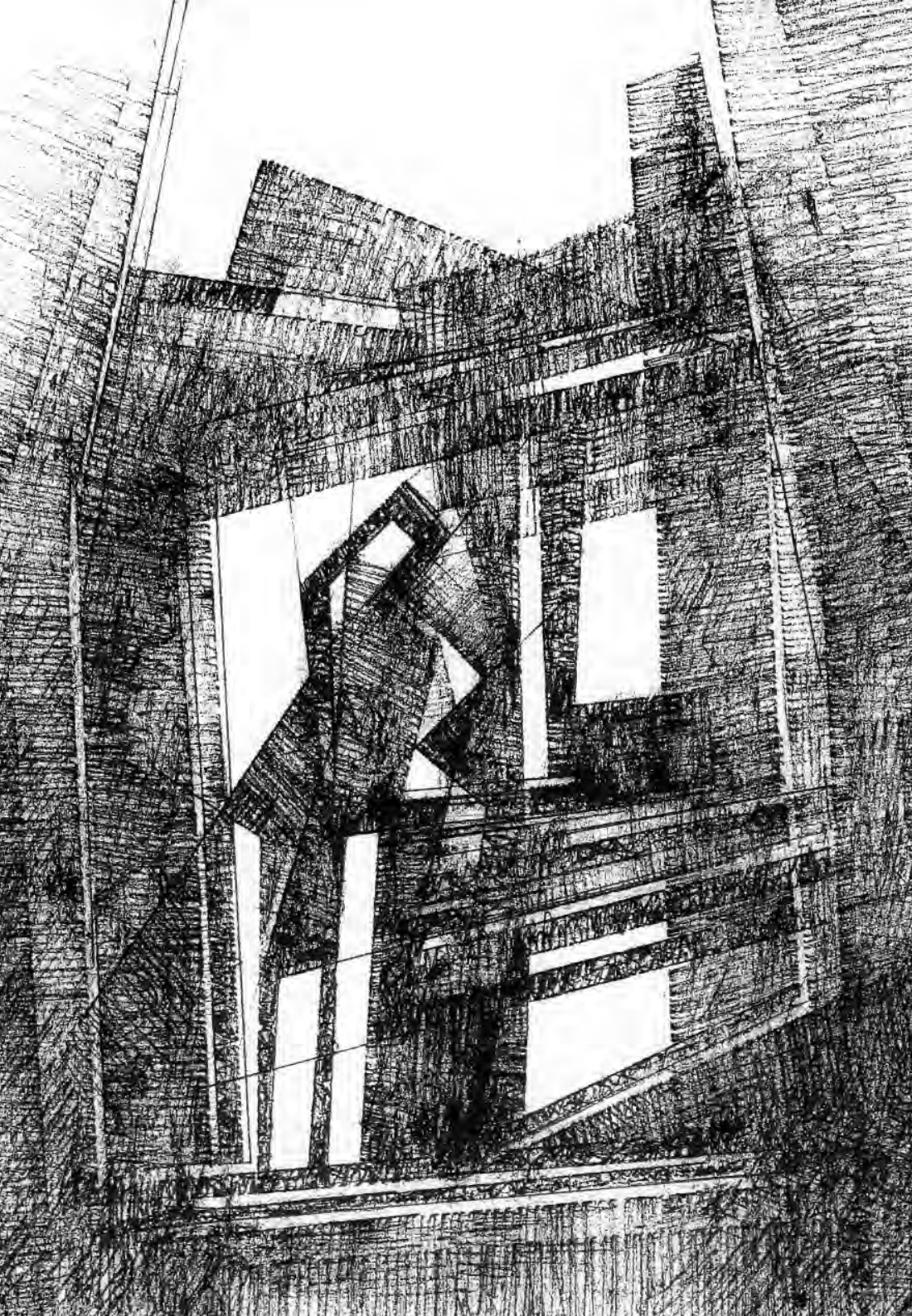
M. Gutiérrez se hace eco del carácter identificador de los rastros de los animales y las personas para señalar que son una suerte de escritura con la que nos decimos sin palabras. Entiende como huellas las arrugas de los rostros (las deformaciones de los cuerpos y la expresión de los miembros) y la escritura (no habla del dibujo, quizás porque no ha dibujado nunca y no sabe lo que supone). Dice en la caligrafía todo ocurre en la mano y el corazón, entre la mano y el órgano de la emoción (que, como sabemos, es todo el cuerpo). En la escritura (expresión gráfica) lo invisible se hace visible. Aunque la escritura se asienta sobre el gesto gráfico simbolizado, sobre el dibujar, porque escribir es dibujar sonidos.

Con M. Gutiérrez recordamos que la grafología es ciencia que estudia los rasgos de las huellas gráficas domesticadas en los símbolos de la escritura, que aparecen liberadas en el dibujar gestual.

Los grafólogos estudian la escritura como dibujo de sonidos y dicen cosas del carácter de los dibujantes analizados. Recuerda observaciones grafológicas de Jabès y Zambrano, que se remiten, tanto a la figura de los textos, como a los rasgos de las letras.

Dibujar en el oficio y la formación del arquitecto |6-10-06

Por dibujar hemos entendido hasta ahora registrar huellas o trazas del movimiento del cuerpo (sobre todo de las manos) en un soporte que es rozado



directamente por el cuerpo o por algún medio marcador. Dibujar es imprimir, en un encuadre, el contramolde de la agitación corporal encauzada con cierta intención manifestativa. Se dibuja superponiendo intervenciones dinámicas sucesivas que cruzan o borran los trazos previos hasta alcanzar una densidad y figuración conformes al criterio del dibujante. El Dibujar objetiva el entorno envolvente del movimiento desarrollado en él. El dibujar fabrica envoltencias a la vez que registra apariencias, metáforas figurales (imágenes) que modulan la visión del mundo. La componente activa del dibujar es el...

Dibujar |24-10-06

Hablar y escribir suponen dirigirse a alguien para transmitir algo. Dibujar, sin embargo, no necesita un objetivo (fin) exterior; es un hacer sin transitividad. Se dibuja por la tensión en la acción. Las artes plásticas, en su ensimismamiento inefable, se dirigen al agujero negro de su hacer, sin destinatario. Las obras de este hacer son mundos de sobra, mudos e inexpressivos, espejos de la vaciedad.

¿A quién hablan los dibujos? No dicen nada, son sólo señuelos para estimular las proyecciones interesadas de los receptores. El arte cumple su fin cuando estimula el placer de la agitación activa (conformante). El dibujar lleva a la nada.

*

Luego, las palabras arrojan las cosas (y las obras como cosas) y las experiencias con esas cosas, articulando relatos que recubren y a veces desocultan. Los artistas hacen siempre la misma obra (reiniciada sin fin) y en ese hacer compulsivo se aproximan a su "función figural" a su peculiar mundo contra molde miniaturizado.

Dibujar el negro |9-10-06

Negro sobre negro en un papel de 1,00 x 0,70 cm. Primera parte del ejercicio: "Llenar de negro todo el papel, añadiendo trazos que vayan haciendo desaparecer el blanco, pero no automáticamente (con barridos uniformes) sino disfrutando de la aventura de moverse de distintas maneras al ir progresando en la tarea. Se recomienda proceder despacio, acariciando la superficie que se oscurece". En seguida, la mayoría de ejercitantes entiende que la tarea pedida no tiene exigencias de acabado, que sólo consiste en el hacer que, a su vez, conduce a poner la atención en los estadios intermedios del ejecutar. Ennegrecer un papel negro como tarea no produce inquietud



(aunque implique extrañeza) y este alivio permite significar el mero dibujar, el proseguir, el superponer, el atravesar, el gesticular rápido o lento, el agrietar, el borrar, etc.

La expresión gestual se enseñoera en el hacer que, poco a poco, se va viviendo como una experiencia inesperada. Al final, los papeles dejan ver las huellas superpuestas de los momentos activos, como testimonios de los movimientos vivos que conducían inexorablemente al negro, a la nada, a una nada generada.

*

Segunda parte del ejercicio: "Llenar de negro el papel (1,00 x 0,70 cm.) con los ojos cerrados". Esta fase del ejercicio, apoyada en la experiencia anterior, es enfocada por todos como un tocar sucesivo, controlando los bordes (con la mano que no dibuja) que, como sólo conduce a la nada, permite sentir cada trazado, cada gesto, con toda la intensidad emotiva que lo provoca y conduce. Al abrir los ojos para contemplar el resultado, el dibujo se presenta como un enigma que se puede investigar siguiendo las vicisitudes de las huellas marcadas.

*

Tercera parte del ejercicio: "Llenar de negro el papel (de 1,00 x 0,70 cm.) interrumpiendo el trabajo cuando el profesor o un compañero estime que se este pasando por un trance formalmente interesante". En este caso, abrir los ojos supone enfrentar un estado del continuo dibujar que resulta sorprendente para otro. Esto completa la extrañeza de uno mismo como autor inmerso en la arbitrariedad libre del hacer.

Mis dibujos |11-01-07

Mis dibujos son miniaturas que ofrecen albergue a la aventura de dibujar y, después, a la de entender el dibujo como un mundo inesperado.

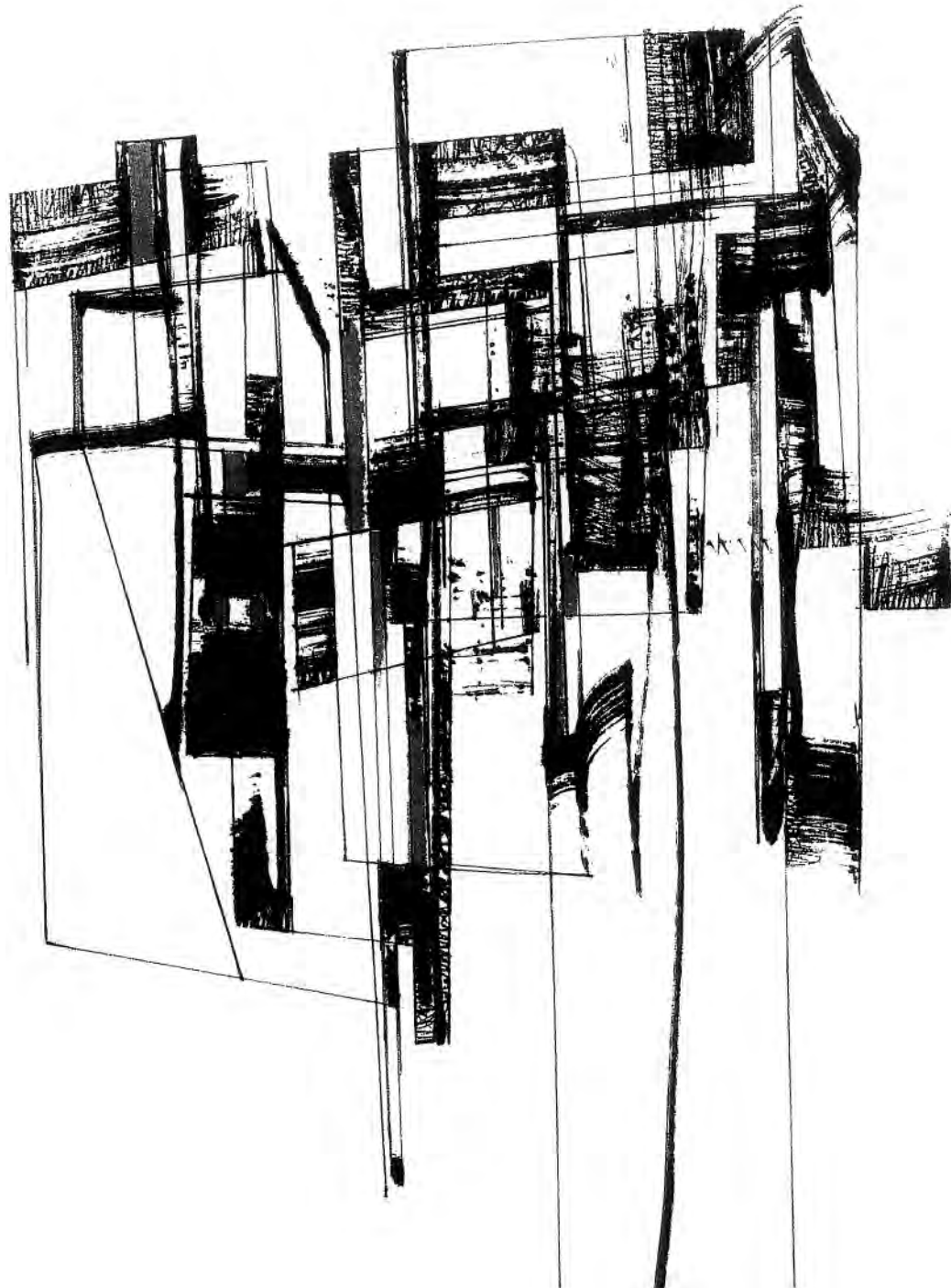
También mis escritos son miniaturas hechas con imágenes que razonan o con nociones que se encuentran y contraponen durante el instante temporal de la escritura.

Así son, desde luego, mis resúmenes de libros, diálogos puntuales con las partes de las lecturas que recortan mi inquietud en parcelas intensificables de extrañeza o confirmación.

Y la pedagogía que practico, un encuentro dialógico, encaminado a la ficción de una creación inalcanzable.

Dibujar, proyectar |16-10-06

Estar viviendo es saber que algo pasa sin saber como. Es constatar que el cuerpo que nos recubre deja rastros.



Dibujos, escritos, huellas de una actividad que pasa, que se produce en consecuencia a reacciones desconocidas dejando atrás una riada de figuras indecibles, de formas insistentes que se escapan a cualquier control.

Mis dibujos fluyen sin planificación, sin destino, sin fondo. Son el producto de caricias hechas al vacío del subsistir.

Dibujos y más dibujos que eluden palabras, que evitan la densidad de los recuerdos, que distraen de la urgencia de llegar a la muerte. ("Mis dibujos", 19-08-06)

*

Un arquitecto es un miniaturista.

Un demiurgo que juega con mundos diminutos, con homúnculos imaginarios que se mueven entre sus trazos.

Esto es el realismo intelectual.

*

El atractivo de ser arquitecto está en que, al proyectar, se ensueñan mundos "a la mano" con obstáculos que van a "forzar" la vida de los personajes fantaseados. Al proyectar, el arquitecto se siente por encima de los demás, se siente a salvo, como si sus conjeturas figuradas fueran inenjuiciables.

*

Los mundos de las artes son "extrañantes" y entre ellos los de la arquitectura son, además, duros e inevitables. ("Los arquitectos", 25-08-06)

*

Proyectar dibujando es emplear el dibujo para modelar los modos de la arquitectura. Proyectar dibujando supone utilizar el trazado del dibujar como huella pura y, a la vez, como señal de un desplazamiento o de una resistencia, o de un límite. Es enriquecer la configuralidad libre del grafoage con significados arquitectónicos, que siempre quedaran afectados por la tensión evanescente y primaria del propio dibujar.

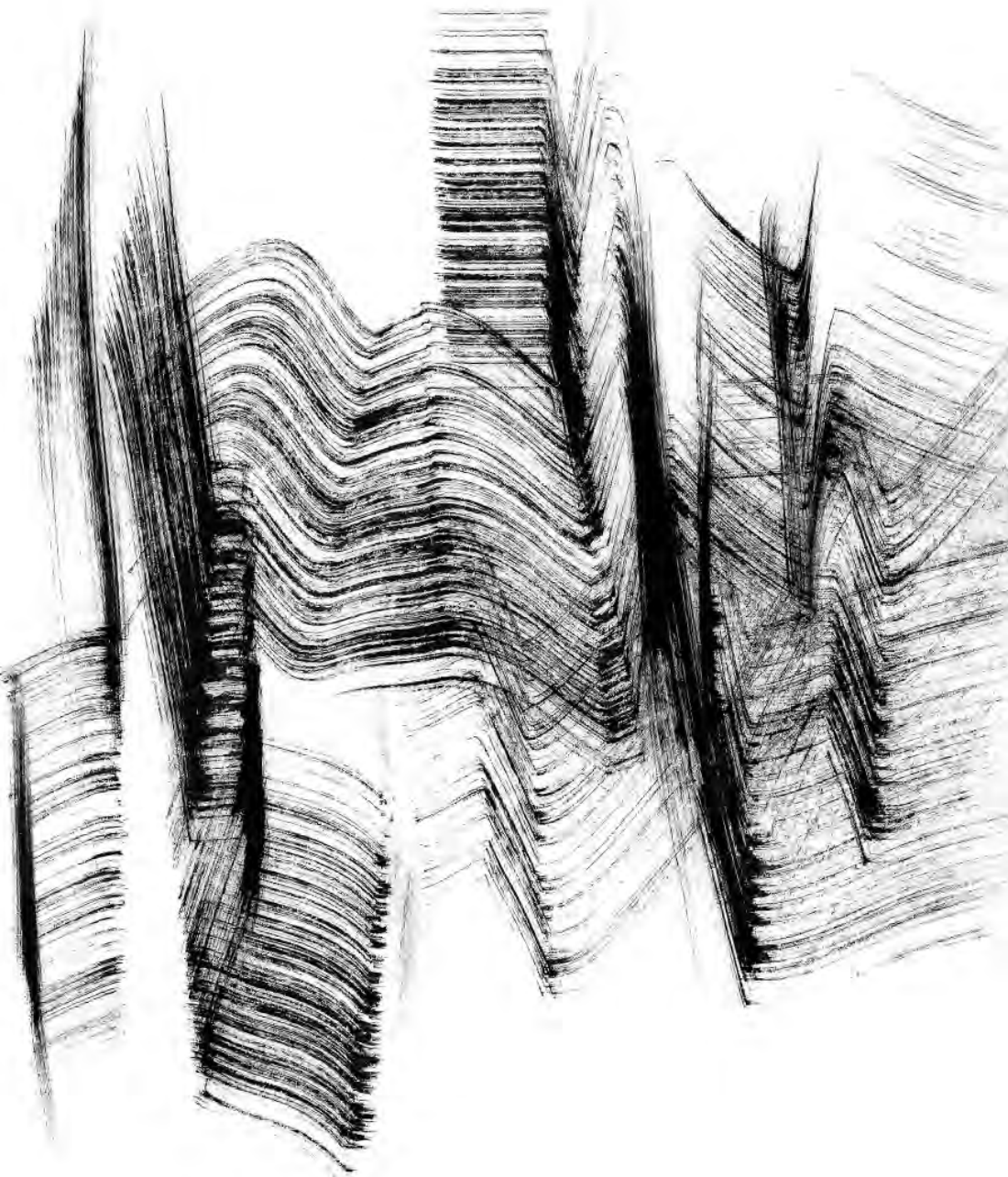
Radicalizada esta mezcla imaginal, la arquitectura se beneficia de los modos de organización consecuencias del dibujar y de la extrañeza que el dibujar transporta. Y el dibujar se beneficia porque radicaliza sus intenciones evitativas al conocer la especificidad signica en que se concentra la significación arquitectónica.

*

Proyectar arquitectura dibujando se transmuta en un dibujar proyectando, en un dibujar abstracto que es un proyectar arquitectónico porque hace patente el fondo desde el que se organiza el dibujo como resultado del dibujar.

Leer, escribir y dibujar | 3-09-07

No puedo leer sin escribir, ni escribir sin leer. Son situaciones que se implican en mi interior como necesidades complementarias.



También necesito dibujar como un dejar de leer y escribir, pero leer y escribir me llevan a dibujar como dibujar me lleva a leer-escribir.

Mi vida es un compulsivo paso alternativo por el dibujar, el leer y el escribir con intensidades y ritmos variables según las épocas.

Sé que hablar con otros, intercambiar y dar clases son el otro polo, el acicate, el proceso que me lleva a situaciones límites en las que tengo que entrar en mi dinámica interna de dibujar, leer y escribir, en distinto orden según las ocasiones.

Miniaturas. Desde dentro.

Bachelard "*La tierra y las ensueños del reposo*" |10-09-07

Estudiamos las sollicitaciones dinámicas que se despiertan en nosotros cuando formamos las imágenes materiales de las sustancias terrestres.

Las materias terrestres, al tomarlas en la mano, estimulan nuestra voluntad para trabajarlas. Hemos hablado, por ello, de una imaginación activista (voluntad que, soñando, da un porvenir a su acción).

Hay que hacer una psicología de los proyectos distinguiendo entre proyecto de contra maestre y proyecto de trabajador.

La imaginación arquitectónica (sin arquitectura) es imaginación de la materia, entre materia y entre hombres. Y el proyecto arquitectónico es proyecto de contra maestre (del que trabaja con miniaturas de materiales distintos a los de los objetos).

El homo faber quiere obtener en su forma exacta una justa materia, la materia que puede sostener la forma. Vive con la imaginación este sostén. Ama la fuerza material, única que puede dar duración a la forma.

El hombre está despierto para hacer una actividad de oposición contra la materia. Psicología del contra, desde un contra inmediato, inverosímil y frío, hasta un contra íntimo, protegido.

La psicología del contra empieza con las imágenes de la profundidad.

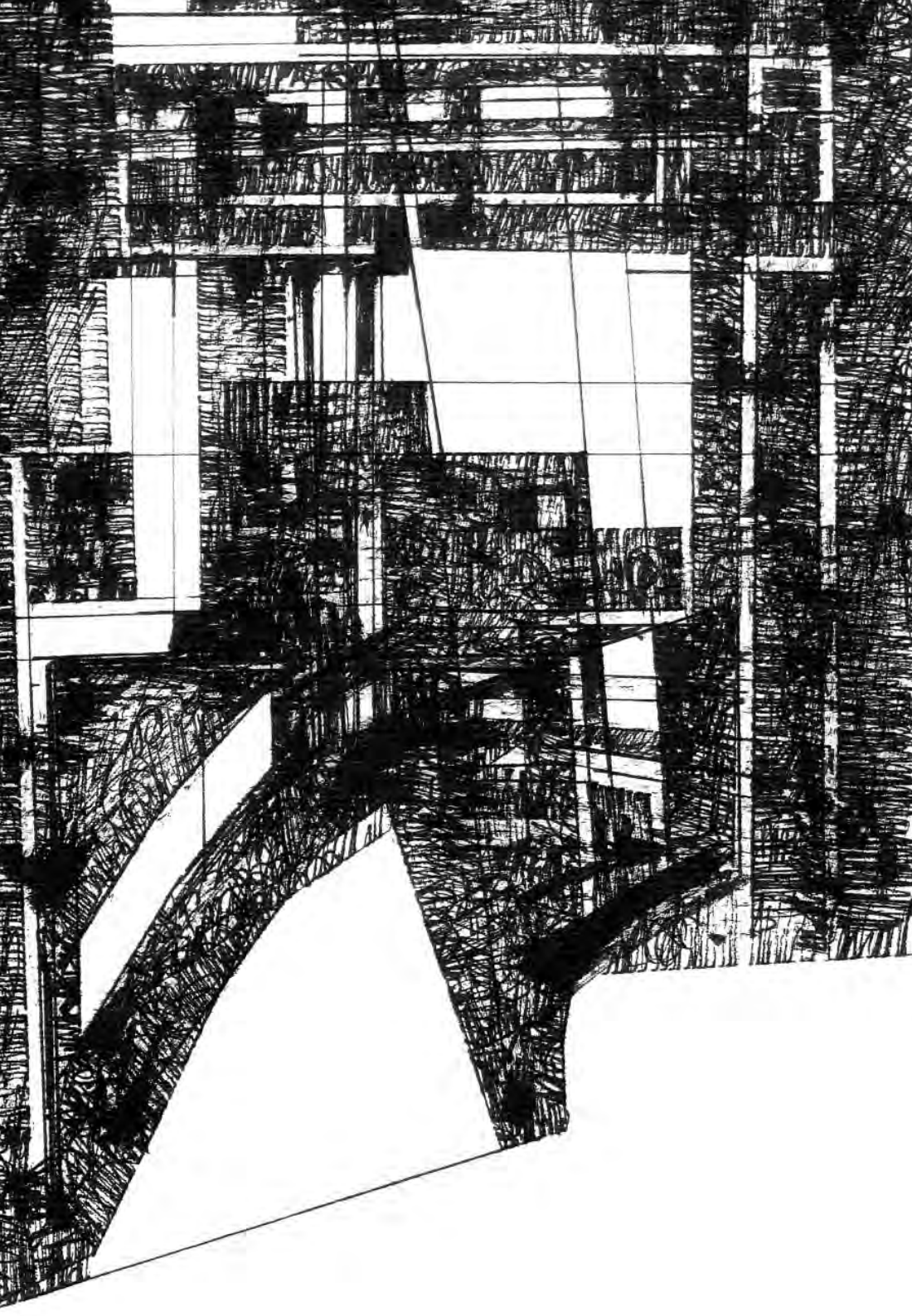
Las imágenes de la profundidad son hostiles pero tienen aspectos acogedores de atracción vinculadas a la "resistencia" de la materia.

La imaginación terrestre tiene dos aspectos (focos): el de la contra y el del adentro. Adentro es la imaginación del acogimiento, de la quietud. Afuera es la contra. La actividad, las ficciones en derredor del hacer.

*

Las imágenes no son conceptos, son apariciones rápidas, rastros, superposiciones, impulsos, que nos hacen hacer. Ecos, y también reposos, estados de quietud, vacíos.

Las imágenes no se atienen a significaciones, las rebasan multifuncionalmente.



En muchas imágenes materiales (respectivas a la materia) es posible sentir síntesis entre el contra y el dentro que muestran la solidaridad entre la extravención y la introversión.

La imaginación desea "con rabia" explotar la materia.

Las grandes fuerzas humanas, aunque se desplieguen de forma exterior, son imágenes de la intimidad.

La imaginación es el sujeto transportado dentro de las cosas.

Imaginar es con-moverse. Es elucubrar involucraciones y confrontaciones, es abrir el interior de todo lo experimentable, es albergarse. Alojarse, situarse en un escenario ficticio vinculado.

Toda materia meditada es inmediatamente la imagen de una intimidad. Los filósofos creen que esa intimidad está siempre oculta. Pero la imaginación no se detiene; de una sustancia hace inmediatamente un valor.

Las imágenes pueden proceder de sensaciones, pero inmediatamente transformadas.

Las imágenes inmatriciales se vinculan al interés.

Sustancia es "sabor", algo asimilable, tocable, visible.

La imaginación material sustancia. Y esa sustancialización condensa imágenes nacidas de sensaciones pero colocadas dentro de la materia imaginada.

Se sueña más allá del mundo y más acá de las realidades humanas.

La arquitectura es un sueño del más allá. La sin arquitectura es un jugar ensoñando del más acá.

Hacia dentro, en la pequeñez, se abre el abismo insondable del centro.

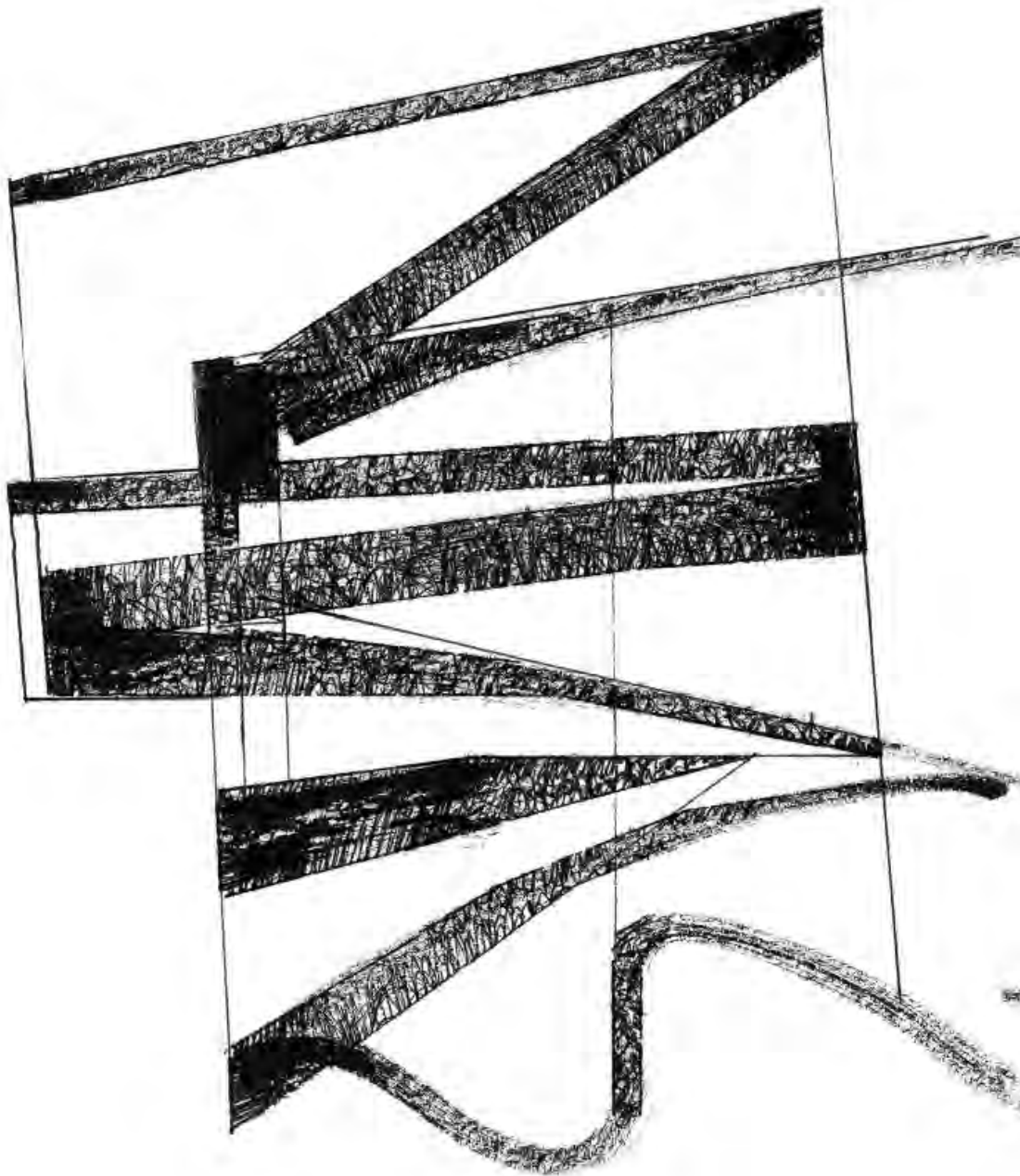
El imaginario del dibujar |11-10-07

Dibujar es un moverse marcando la trayectoria en un soporte limitado. El soporte es contra lo que se actúa pero sin notificación. Soporte y marcador forman el campo de combate. El marcador es una prolongación del brazo-cuerpo (una prótesis). El soporte es como el material neutro que ofrece una resistencia uniforme al dibujar.

El juego imaginario en el dibujar empieza con la notificación del soporte como campo y como marco y en el sucederse de las marcas trazándose, que son las que despiertan las fantasías de un combate diverso activado por la intención experimental del propio dibujar (ver Bachelard).

El imaginario del dibujar siempre está matizado por aquello que inquieta al dibujante como finalidad del dibujo-figura-configuración, de tal modo que cada interés lleva a un imaginario asociado a la figuración activada.

Yo hace tiempo que dibujo sin propósito representativo ni expansivo ni



interpretativo. Dibujo por dibujar, sabiendo que no quiero saber si quiero algo aunque sí sé lo que no quiero hacer. A veces rompo dibujos. Empiezo con un instrumento y un tic o impulso trazador más o menos duradero hasta que la primera incursión se agota después de haber marcado una falla de peculiar entidad. Que es la que, después, hay que atacar o respetar, reforzar o contrarrestar, subrayar o tapar en otro segundo estadio urgente. Esta segunda etapa puede repetirse varias veces. La primera marcación es la roturación de un territorio que despierta fantasías planares, perspectivas o presenciales que la vinculan a recorridos puros, imágenes secundarias estáticas (representaciones de genero) o totalidades cósmicas.

Plantas, alzados, perspectivas (ortogonales y visuales) y secciones son los campos atencionales básicos (imaginables) del dibujar.

El dibujo es la figura concluida del dibujar. Alguno de sus estadios medios. El dibujo como configuración planar suscita la imaginación de habitarlo, de introducirse en él (como la imaginación de pensar que ha sido hecho). Un dibujo se habita como se habita cualquier objeto material; acariciándolo; y sintiéndose alojado en él (Ver Bachelard).

El cuadro |18-10-07

La aparición del cuadro es un acontecimiento en la historia de la pintura. Tener un soporte de una medida a escoger, un campo para ejecutar dentro de él un trazado (una configuración).

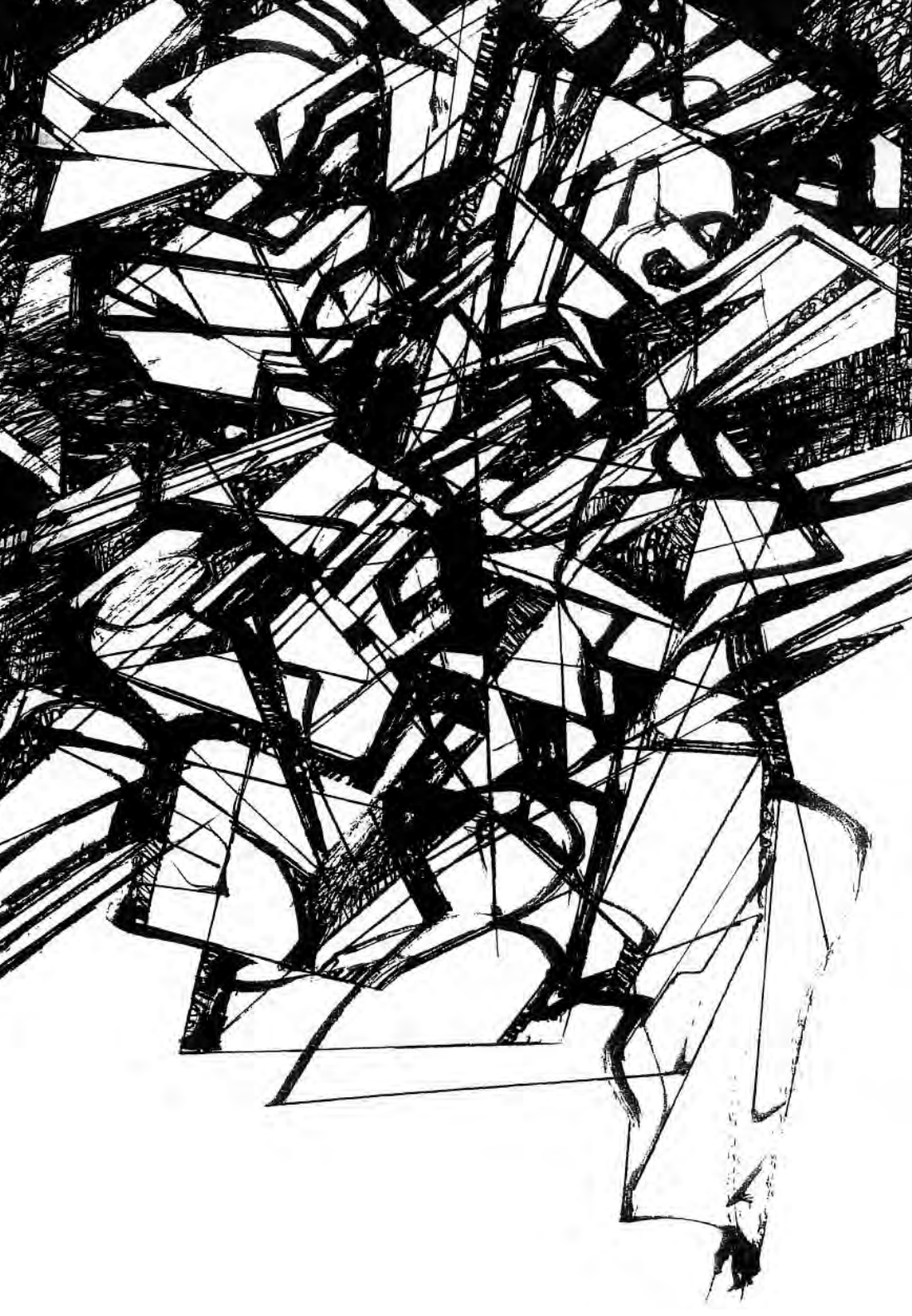
Un encuadre es un recorte de una configuración teóricamente ilimitada, una ventana en la que aparecen trazos organizados; una porción de un escenario enorme, envolvente, inmanejable, una muestra de la reducción de un mundo, o un mundo en sí que recorta otro más grande.

El encuadre marco, concienciado, es una figura geométrica-materializada o una superficie o vacío con leyes geométricas precisas.

La geometría del marco es su estructura cósmica, su alma numérica, su determinación figural, su esqueleto arquitectónico proporcional, descompuesto, papirofléxico.

Cualquier marco pictórico es un esqueleto de las relaciones auto referenciadas, un ámbito de figuras abstractas encadenadas.

Cuando el marco se ve así, dibujar o pintar es ajustar trazos en esa trama plana, estático-dinámica que es la imagen de un territorio ideal visto desde lo alto o desde lo bajo (flotando).



Elegir el tamaño del lienzo es una primera decisión cósmica, inmanentista, es elegir el tamaño de una reducción sin tamaño, es elegir la figura del escenario donde se va a representar el acto de dibujar. Completa la geometrización del marco, aparece la urdimbre de todo lo pictórico, la arquitectura de la pintura.

Categorías situacionales en el imaginar del dibujar |21-10-07

Son ubicaciones en el ir dibujando, en la acción que se desarrolla contra la resistencia de los trazos que se roturan y "que se parecen", con o sin conciencia del encuadre.

Ubicativas:

- Sin conciencia del marco.
- Con conciencia del encuadre que actúa como "ventana" o como "mundo".

Posicionales:

- Desde fuera, de lejos (desde arriba?).
- Desde dentro, en la sombra, rodeado.
- Desde fuera y desde dentro. (Sección, planta).

Atencionales:

- Desde el todo, desde el encuadre, desde una urdimbre general, (desocupación, recorte).
- Desde las partes, unidades que se agrupan una detrás de otra.

De actividad, velocidad:

- Rápido, huella, gesto, movilidad, dureza.
- Lento, quietud, asombrado, pазtáctil, caricia

De intensidad:

- Fuerte, decisión, sajadura, sordidez, patetismo.
- Flojo, caricia, delicadeza...

De contraste:

- Crudo, patetismo, contraste.
- Fundido (sfumatto) tiniebla.

De color:

- Viveza
- Apagado



Los todos son tejidos, o lugares aislados dispuestos para ser partidos o descompuestos en sub-divisiones. Algo que se puede trocear en cuanto que se sabe que se puede trocear.

Una unidad que contenga un criterio de subdivisión es un todo.
Una unidad indefinida que pueda recortarse es un tejido total.
La geometría de los edificios es el germen de una red capaz de cubrir la tierra y de generar una parte desprendible donde el edificio se acopla.

La imaginación en el dibujar |21-10-07

La imaginación en el correlato de la experiencia, que es, a su vez, la construcción del marco situacional donde un ente reflexivo se enfrenta con lo que no es él (el mundo).

Imaginación es figuración difusa y mecánica, provocada por el movimiento y las sensaciones, convocadas en cada experiencia.

*

Dibujar es dejar marcas de movimientos en un soporte (marcas encadenadas en un soporte en creciente definición). Marcas superpuestas, marcas que se arremolinan y se distribuyen en el marco y en su despliegue estimulan un peculiar imaginario (el de dibujar). Al acabar de dibujar, el propio dibujo, como objeto figural autónomo y extrañado, se transforma en lugar del imaginario, del "habitar", del imaginario de lo envolvente.

Las variables del dibujar son matices imaginables, actúan en las fantasías asociadas a la experiencia del dibujar que es semejante a la experiencia del escribir (de cualquier hacer).

Respecto al plano en que se actúa, el soporte puede estar horizontal, vertical o cuadrado.

El actor puede estar encima o debajo del plano de la acción cuando está horizontal

El marco, también, puede ser grande o pequeño de manera que el ojo lo puede apreciar de distinto modo en cada caso.

Por fin interviene la resistencia del material que se use para marcar, como su facilidad de trazo, de borrado, de interacción, etc...

El dibujar es una búsqueda de sentido con el trazo, que resuena según la significación de las figuras que aparecen. Hay ciertas situaciones significativas: En planta, desde arriba, entre dentro y fuera. En alzado, de frente, de lejos,



desde fuera. En sección, de frente, entre dentro y fuera (o desde dentro). En perspectiva, en oblicuo, desde fuera, desde lejos (aunque se dibujen internas).

Esta es la significatividad situacional.

Memoria, imaginación, pasado |22-10-07

El cerebro reproduce (en ocasiones) configuraciones pasadas que se superponen a las emergentes como espesor del presente. Somos en esos momentos como fuimos, pero sólo en parte. El interior hace sentir el pasado como un presente atenuado, difuso, confundido con el ahora.

Hay un estado imaginario que se presenta como pasado congelado que nos da hospitalidad.

La memoria es una acumulación (funcional, olvidada) de presencias situacionales, de estados configurales.

La ausencia es el cruce de una situación pretérita, actualizada con la conciencia de la situación presente. La ausencia es la diferencia entre ambas.

El cerebro almacena configuraciones que generan la persistencia de los lugares y de las sensaciones.

La permanencia de los lugares produce la identidad como diversidad de las configuraciones situacionales superpuestas (repetición de lo mismo).

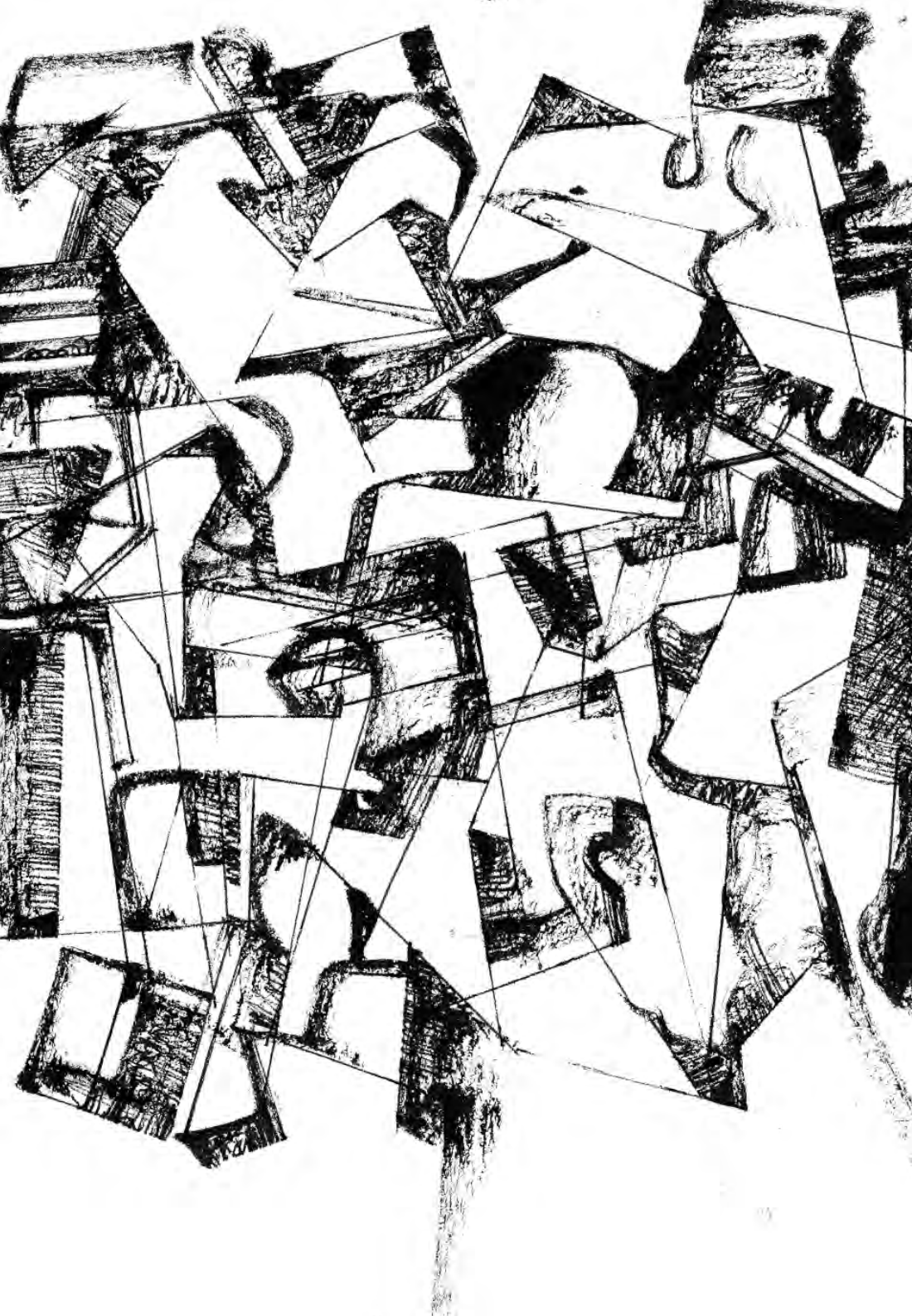
Si la memoria son los estados configurativos cerebrales –corporales- ambientales acumulados como funciones tendenciales, los recuerdos son las “películas” detalladas de papeles representados en el interior de esos estados.

La memoria se establece cuando se cierra el recuerdo, cuando el recuerdo se disuelve en el contexto de su estado mental correspondiente (olvido).

Los recuerdos, o aparecen sin contexto, o tienen que ser fabricados con palabras e imágenes (relatos figurales). Un recuerdo acaba siendo el relato inventado a partir de un estado de memoria.

Un recuerdo suelto necesita un contexto (inventado) para adquirir verosimilitud. Un estado de memoria sólo se aviva fabricando narraciones de recuerdos incluíbles en él.

Proust era sensible a la imperfección incurable del presente, aunque contaminado por la memoria estética de los presentes del pasado.



El ámbito de una memoria (de un estado de memoria) produce un panel de recuerdos alojados en una a modo de mansión de un dilatado enjambre de narraciones-permanentes.

El enjambre de narraciones se expande o se encoge en razón al estado presente en el que se desarrollan. La voluntad de dicha se relaciona con la quietud, que es una forma de placer lento y melancólico.

La imagen, que es manifestación y tensión, es una realidad preciosa y frágil (imagen es estado mental adviniente).

El imaginario es el aspecto de la memoria que desencadena actos relatantes que son los que fabrican los recuerdos.

Las “confesiones” son relatos justificadores melancólicos, a partir de memorias que no quieren (o no pueden) provocar recuerdos puros (que siempre serían sensoriales, subrealistas).

*

A veces me encuentro en configuraciones del pasado y no sé que hacer. Esto me turba y me desorienta. Sobre todo cuando atravieso lugares en los que transcurrió mi adolescencia.

Adolescencia viene de adolecer, que es pensar con falta de contexto, con exceso de tiempo por venir. La adolescencia es la época de las experiencias excesivamente abiertas.

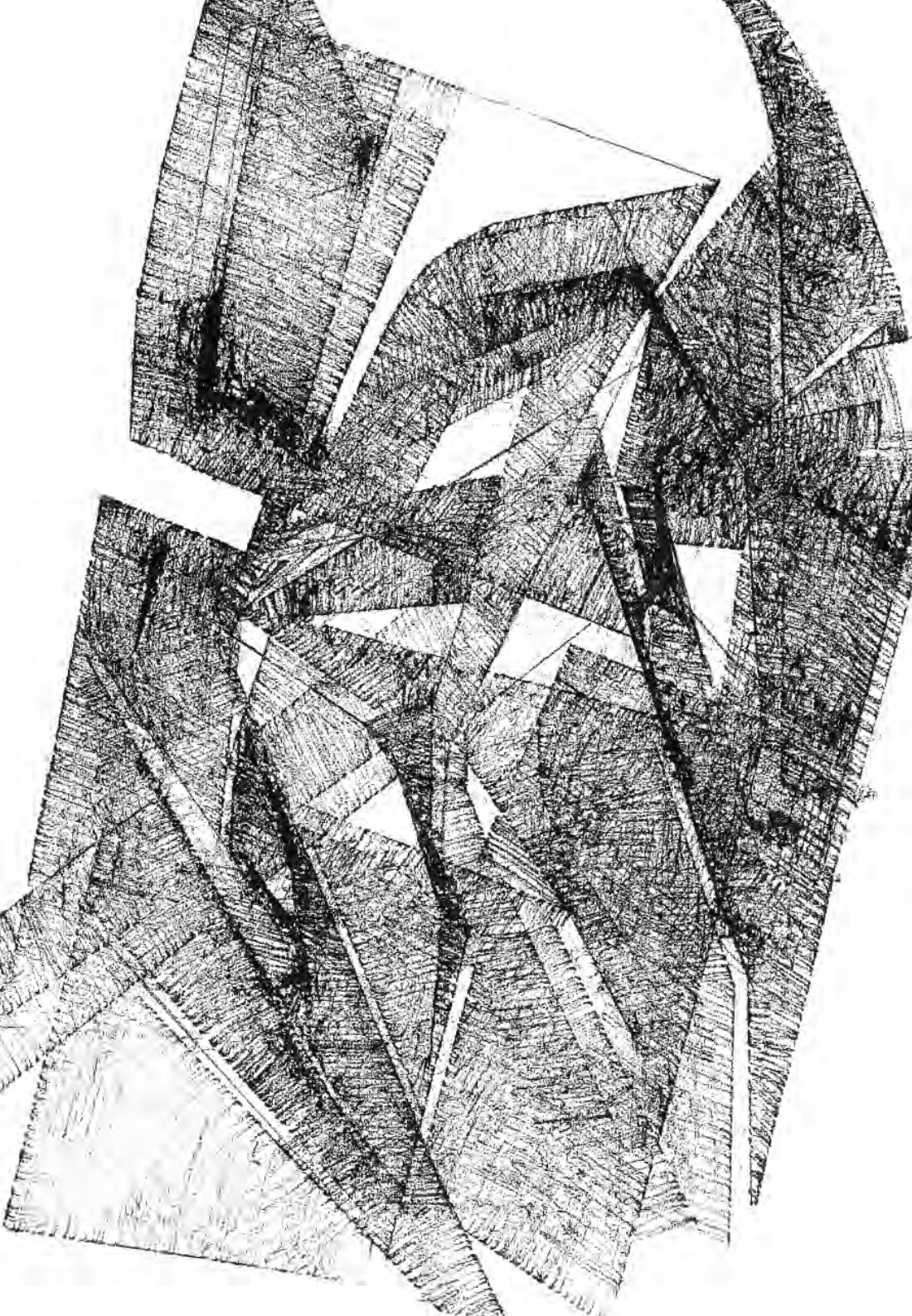
Geografía de la imaginación |22-10-07

La imaginación se entiende como actividad irreprimible del sistema cuerpo-entorno-cerebro.

La imaginación son estados sucesivos, reacciones activas mentales a la situación vital. La imaginación es la urdimbre de la vida.

Imaginación: acontecimiento interno en el que aparecen nuevas situaciones, posibilidades, papeles personales, o secuencias de conducta proyectadas en una pantalla mental como “figuración” visual, auditiva, verbal o compuesta de diversos componentes sensoriales (olfativos + táctiles, + etc...), a partir de asociaciones complejas en que se integran acontecimientos del pasado (estados memorísticos) con esquemas de aconteceres en curso.

(E.T.C.S, 1974 Madrid).



La imaginación produce fantasías que son imaginarios articulados en relatos.

Castoriadis trata la imaginación en Aristóteles para alcanzar los conceptos de imaginación primaria y colectiva (social).

La imaginación es otra cosa que la sensibilidad y el pensamiento.

La imaginación es: movimiento que sobreviene a partir de la sensibilidad en acto.

La imaginación puede evocar figuras traídas de la sensibilidad e imágenes independientes de ella.

Imaginación primera. El alma nunca piensa sin fantasmas.

La imaginación es la base (Korhá) del pensar.

La imaginación hace hacer y posibilita la creación de representaciones.

Hume, imaginación, base del pensamiento.

Kant, imaginación a priori, imaginación sintética.

Castoriadis usa el concepto de imaginación colectiva para explicar la pertenencia, la defensa y el sentido del ser social y de las instituciones.

Imaginación social (sentido común) formado por figuras de referencia y valor, de premio y castigo, de afinidad..(ver).

Freud ve en los sueños y sus relatos un equilibrante fantástico de la vida en grupo.

Jung habla de arquetipos imaginarios que son figuras-mitos-fantasías colectivas (historias).

Lacan diferencia realidad, símbolo e imaginario.

Bachelard entiende la imaginación como una facultad y el imaginario como una dinámica correlativa a la acción vital. Dinámica que fabrica el adentro, el tejido (urdimbre) de la iniciativa, (autopoiesis) del inte-ligere (discriminación), del pensamiento, de la narración, del recuerdo, etc.

Imaginación es una función del cerebro, es la resonancia de un estado organizativo (Young, pensamiento y cerebro).

Bachelard distingue un imaginario dinámico-estático vinculado a otro imaginario material, vinculado a la existencia entre materiales., (del aire, la tierra, el agua y el fuego).

El imaginario del agua es inmersivo.

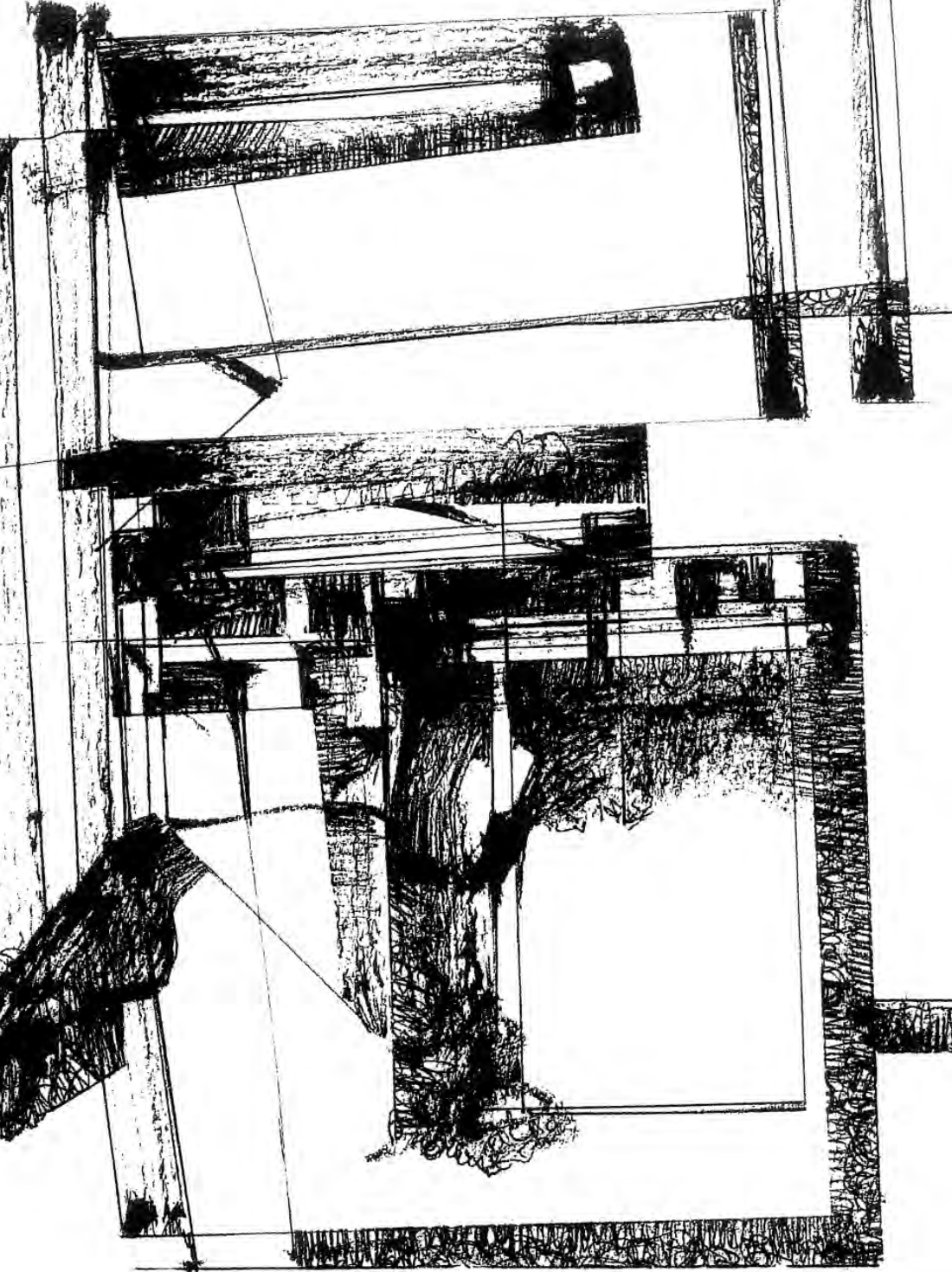
El imaginario del fuego es confrontativo-táctil.

El imaginario de la tierra es confrontativo-instalativo.

El imaginario del aire es movimental, dinámico.

Penetrar en los dibujos |31-10-07

La representación supone la distanciaci3n de lo representado. Indica que lo representado est3 lejos, separado; que es inaccesible y que as3 se acepta y se rubrica.



Quizás la perspectiva visual sea el invento que certifica la posición lejana del representador respecto a lo representado; la perspectiva permite saber y constatar que la lejanía es fehaciente.

El representador no quiere mezclarse en su representación, necesita simular su asepsia.

El debilitamiento de la representación coincide con un acercamiento al cuadro del "figurador plástico" hasta que se produce la fusión: artista, cuadro y "figuración" se funden en el acto de figurar, el autor salta al cuadro, que de encuadre (ventana), pasa a ser un mundo, un universo por el que se desplaza el "figurar" roturando un mapa de gestualidades o de contención figurativa, un habitáculo de un acontecer. El cuadro, así, se hace "casa", se hace alojamiento, geografía, en planta (sin fondo) o en sección (de frente, desde dentro y desde fuera).

Las fotos son las representaciones instantáneas de la lejanía mantenida.

El expresionismo es el advenir de la envolvería gesticulante.

Cubismo y Futurismo son la lucha por la distorsión de la presencia relativizada.

El abstracto y el informalismo son la planaridad que nace, el invento de la planta y la envolvería, la fusión del autor en la atmósfera de la obra.

Neoplasticismo y suprematismo son el triunfo de la planaridad, de la fusión en el cuadro del autor de la obra.

El dibujo del proyecto arquitectónico es el dibujo que tantea universos habitables por la imaginación.

En planta |6-11-07

En planta y en alzado son, más que modos de representación, posicionamientos inherentes al hecho de dibujar. Son la conciencia de manipular el cuadro (cuadro encuadrado), la evidencia de la posición relativa del cuerpo que dibuja respecto al plano en el que se dibuja.

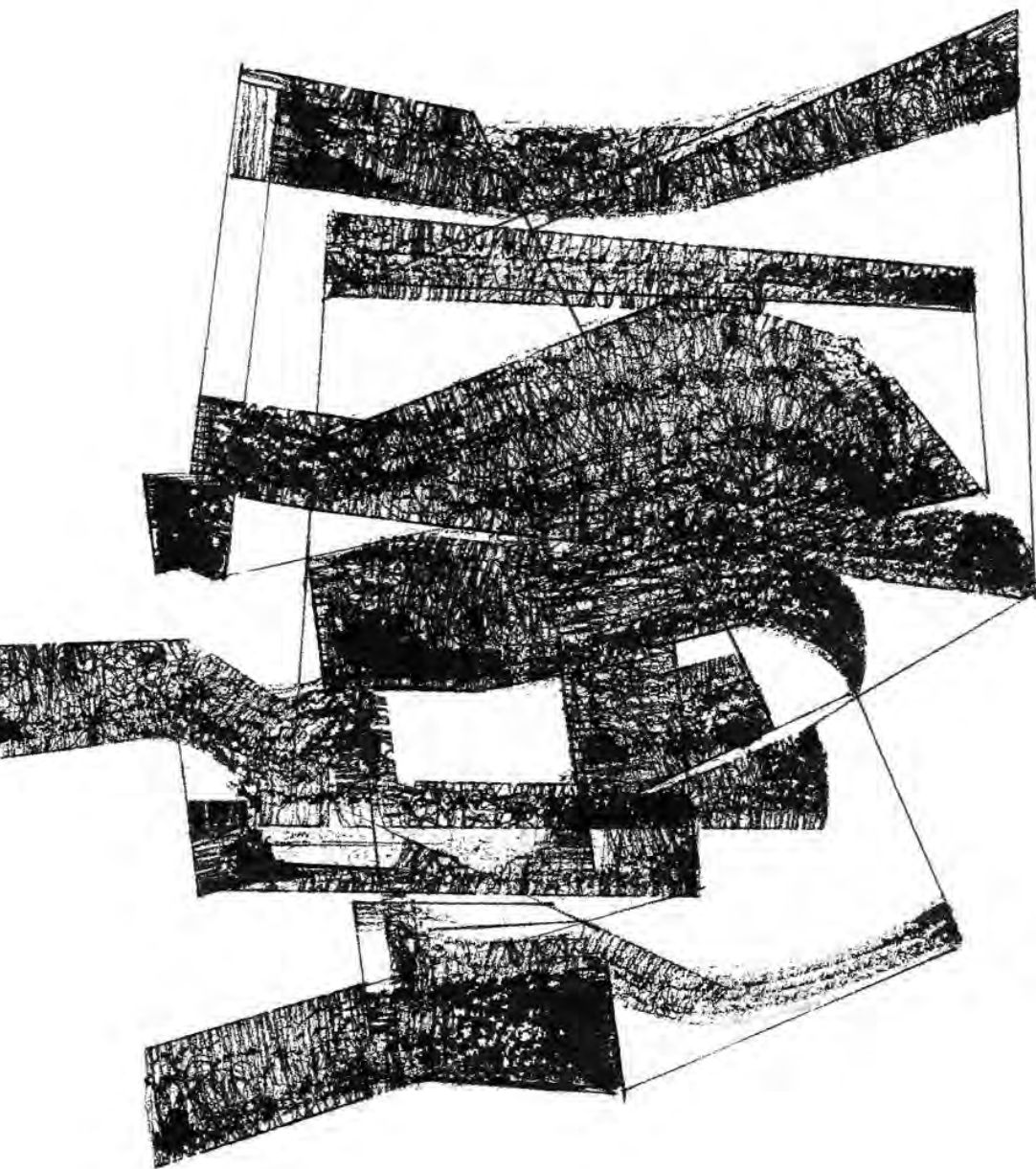
Dibujar en perspectiva es saber que hay que encajar en el plano (alzado) del hacer las tres dimensiones que se constatan "al ver".

Se dibuja en planta (desde arriba) o en alzado (de frente), aunque la configuración que se produzca al dibujar "parezca" algo con profundidad "visual".

La imaginación en el dibujar |11-07

Este trabajo es una sección en la secuencia indefinida de no parar de dibujar, de enseñar a dibujar y proyectar, y de reflexionar sin descanso en el hecho de dibujar, proyectar, y enseñar a dibujar y proyectar.

Este trabajo ocupará el vigésimo primer lugar de la serie de artículos y



comunicaciones que he ido publicando desde 1986 en la revista EGA y en las actas de diversos congresos (los escritos anteriores no están contabilizados); por esto, antes de empezar, quiero esbozar la siguiente reflexión.

Llevo dibujando desde que era niño. No sé como empecé y no sé como he ido evolucionando porque no tuve argumentos conceptuales para acotar el dibujar hasta que hube de empezar a formar estudiantes de arquitectura (1974). Desde entonces el dibujar y el dibujo pasaron al centro de mis preocupaciones enfocándolos como arranque y referencia del proyectar arquitectura. De estos años quedan infinidad de escritos teóricos y pedagógicos progresivos.

Hoy sigo dibujando y asisto por enésima vez a la discusión acerca de la pertinencia de qué dibujar para proyectar, de si persistirá el dibujar en la era de la virtualización digital total y de qué habrá que enseñar en la universidad globalizada para formar "arquitectos" también globales.

Lo curioso es que desde que empecé hay dos cuestiones previas que siguen disimuladas y que son la base para situarse intelectual y pedagógicamente frente al dibujar y al proyectar arquitectura.

La primera es la aclaración de la naturaleza lingüística del dibujar y del dibujo que conlleva la consideración de su capacidad imaginaria (evocante y desencadenante) del configurar gráfico.

La segunda es la teorización de la naturaleza figurativa organizativa del proyectar edificios y su relación con la capacidad configuradora del dibujar.

La mano |19-11-07

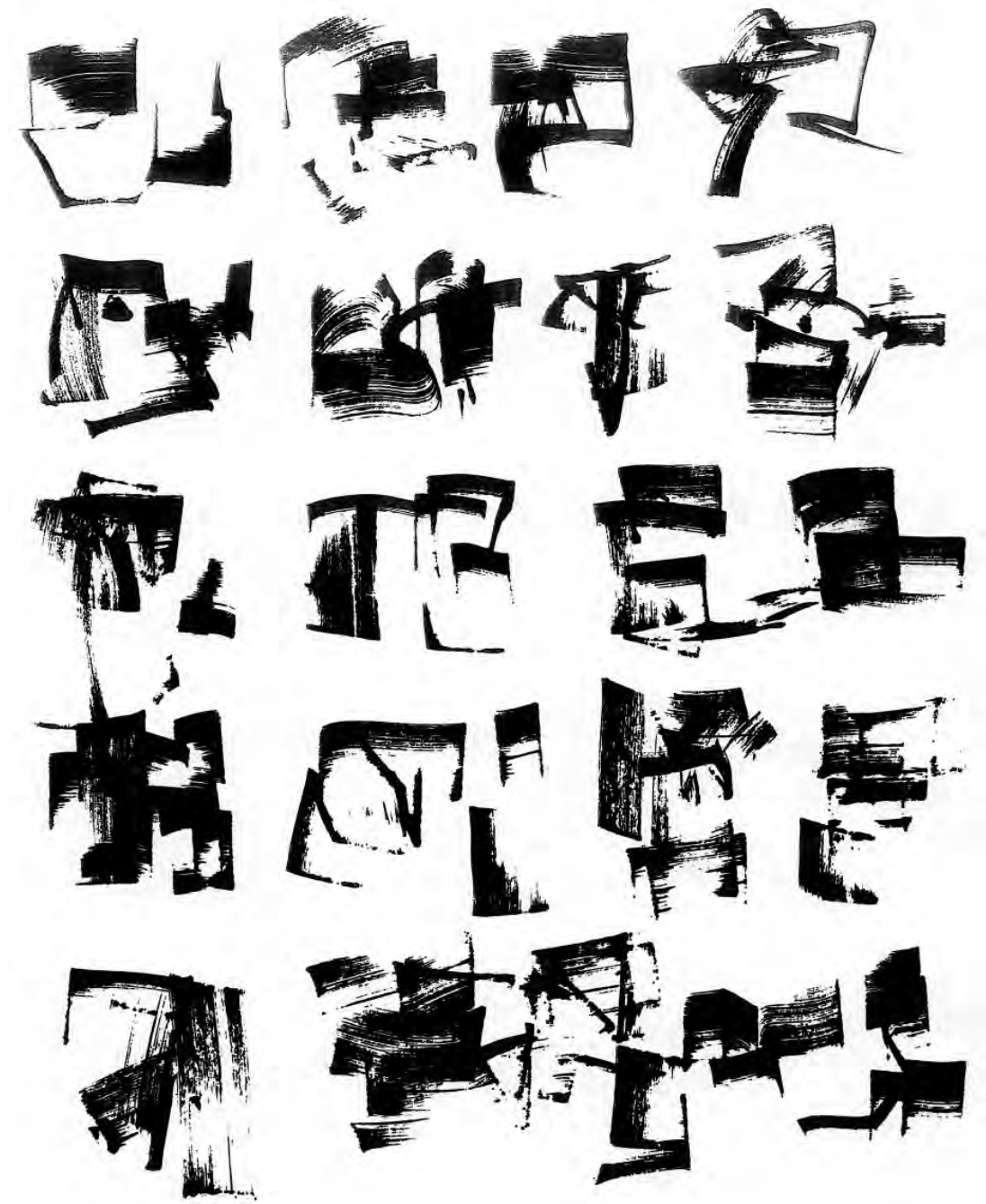
La mano se hace maqueta, oquedad y estructura para el arquitecto. Danilo formaba con sus manos las figuras de sus vacíos.

Las manos dibujan en la ceguera, ayudándose mutuamente en la roturación del papel. Exploran y estructuran las dinamicidades de los escenarios de la vida.

El amigo ciego de Danilo, proyectaba así.

Y las manos acarician y exploran, penetrando en la intimidad oculta, en los pliegues cálidos del cuerpo, en una aventura autoreflexiva que desvela la calidez de la vitalidad más básica.

Todos los niños usan sus manos como pequeños personajes que se mueven como ellos mismos, creando acontecimientos en miniatura tan internos que, a veces se independizan, fundando un país de atmósfera indefinida.



Dibujar |19-11-07

Notas de la lectura apresurada de Michaux.

Michaux habla de un dibujar bifocal, con dos atenciones.

- La aventura de la aparición de un mundo, grafo-mundo, grafo-geo.
- La aventura de la penetración en un ámbito límbico, extramundo.

Apunta varias dialécticas relativas del dibujar.

1. La de las sombras (figuras de la luz).
2. La de los recorridos (desplazamientos; roturaciones) descomposiciones, gestos.
3. La de lo sostenido (lo que apareciendo hace vacilar la atención entre el parecido y la voluntad del contra).
4. La de lo visible (lo que apareciendo es parecido a lo recordado percibido).

*

Busco la extrañeza de mí, la aventura de algo en lo que consisto a pesar de mí, por encima de mí, sin mí. Yo soy yo cuando experimento con mi entidad corporeo-intelectual, ajena y fundadora de lo mismo, de la mismidad. Dibujar es derivar, divagar, aventurar.

Dudar es escuchar la dinámica interior superpuesta a afirmaciones racionales fijas, venidas del exterior organizado y consagrado de los otros (de afuera, constrictor).

Los rastros |25-01-08

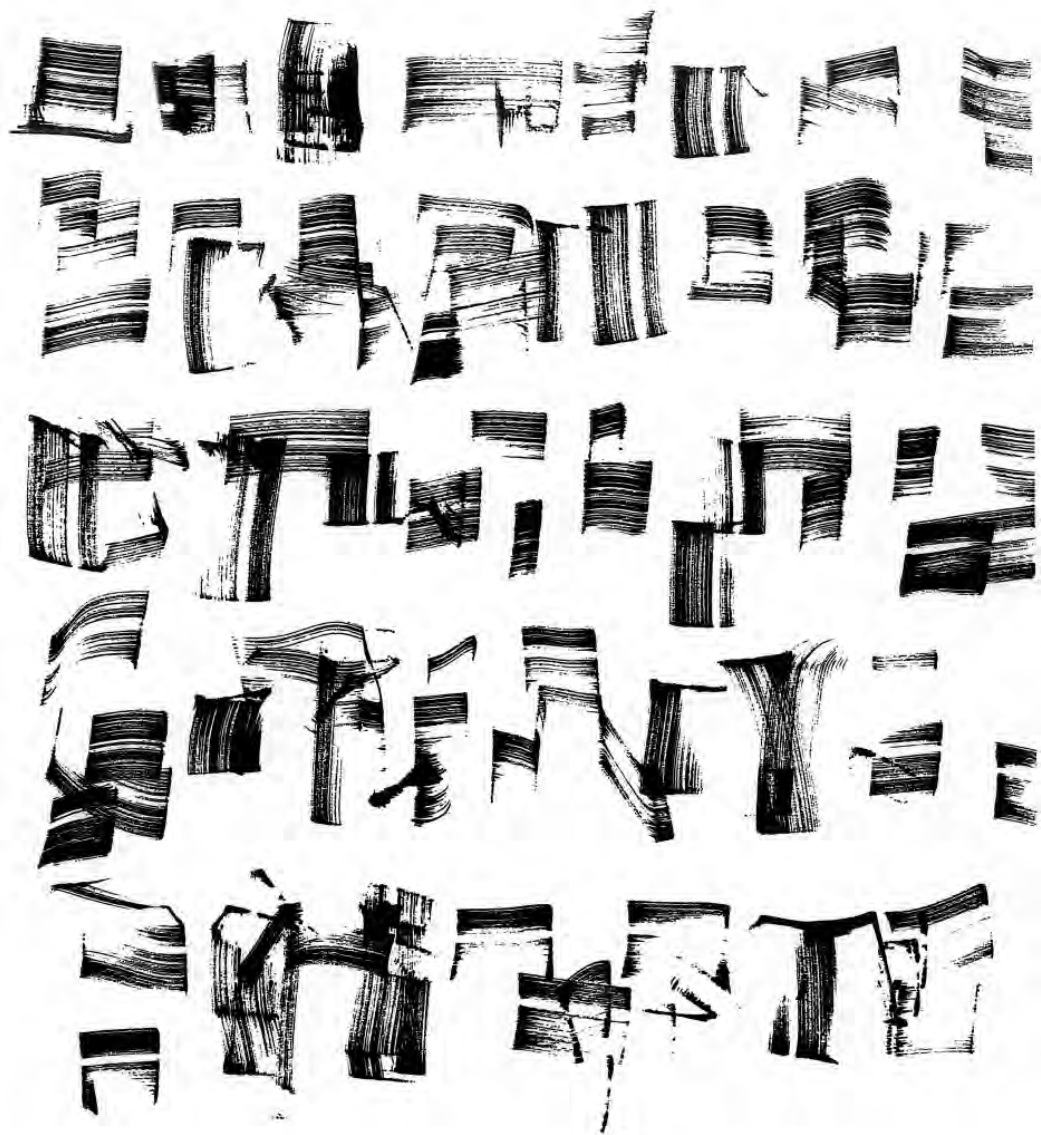
Todos los rastros son señales de actividad motivada, gestos que quieren ser signos articulados de aconteceres que afectan, componentes de lenguajes previos, en ciernes.

El ambiente que envuelve la vida es un contexto (fondo) en el que el transcurrir natural deja huellas que son el texto actual del estado del territorio palpitante, que permiten, con su lectura, orientar el proceder de los entes vivos en solitario o en grupo.

Pero no cualquier huella es un texto "en planta" que incita a descifrarlo.

Cualquier dibujo es algo, es un decir patente que puede permanecer ambiguo si la situación en que se percibe no es límite.

Darse cuenta de este extremo es llevar el dibujar a su raíz más profunda. Dibujar es sólo dejar rastros desde fuera. Desde dentro es un desplazarse con intenciones más o menos perentorias.



Dibujar |25-01-08

Dibujo esperando que de mí mano surjan universos desconocidos.

No represento, me resisto a ello. Dibujo dejando fluir los trazos, que son rastros de desplazamientos en un medio invisible. No sé porqué me desplazo, pero las huellas marcan figuras que sólo puede ser los encaminamientos visibilizados entre los obstáculos invisibles que conforman un lugar de la sorpresa.

Hay un dibujar que quiere ajustarse a la impresión de lo que se ve enfrentado. Ese dibujar se puede complementar de manera que pueda servir como ilustración de un texto narrativo previo. Yo no procedo así. Me dejo llevar y mi mano entonces configura entornos reales (para mi mano) que revelan mundos invisibles, que se supone que están bullendo dentro de mi cuerpo, actuando por impulsos que no soy capaz de percibir y mucho menos de conceptualizar.

Dibujos |6-02-08

Las cuatro principales categorías:

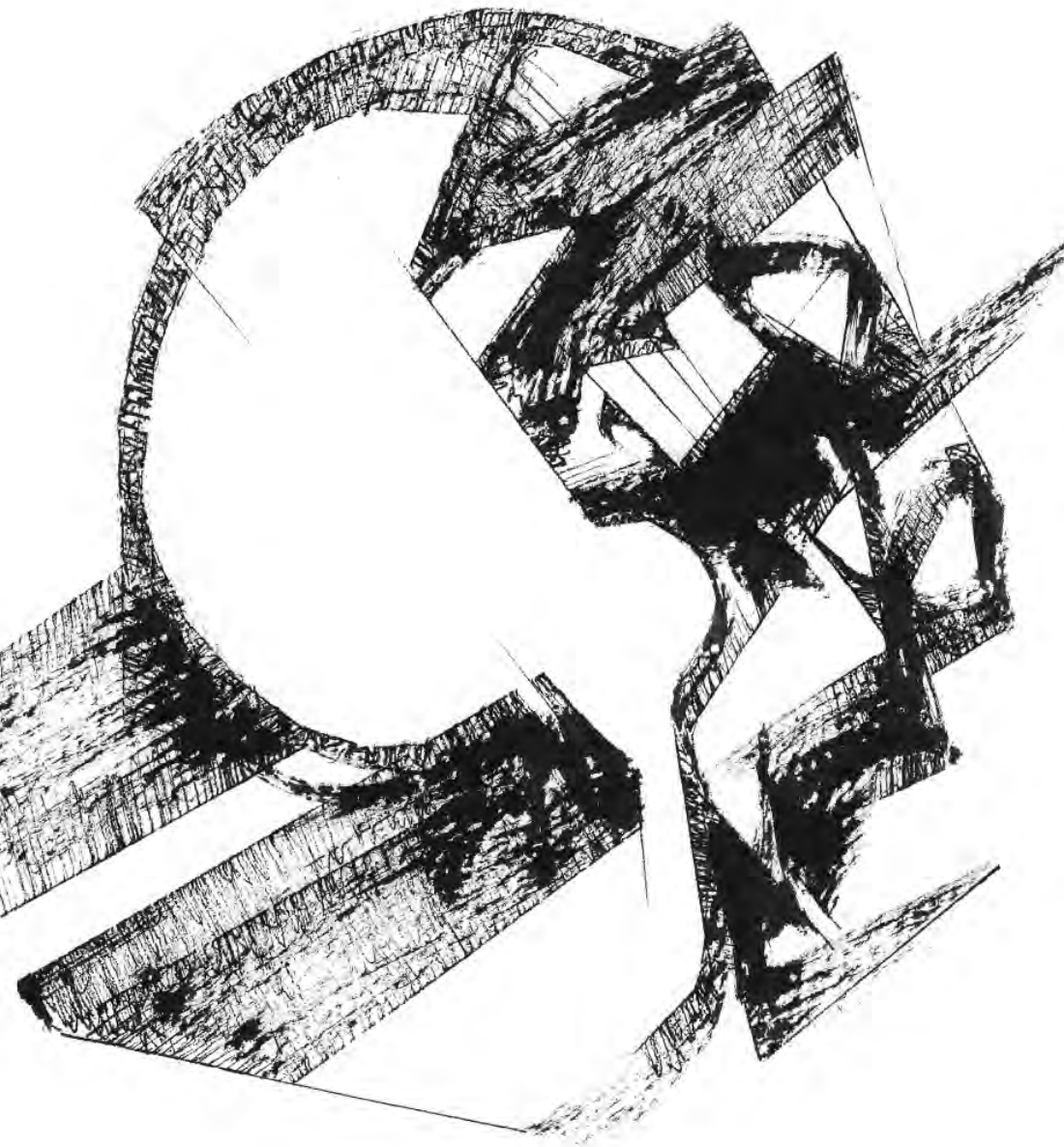
- Rastros
- Presencias
- Secciones
- Atmósferas

- Rastros
 - Encaminamientos
 - Roturaciones
 - Zonificaciones
 - Plantas

- Presencias (con o sin perspectiva)
 - Paisajes
 - Personas + paisajes

- Secciones
 - De presencias
 - De tejidos

- Atmósferas
 - Contextos globales-informales
 - Figuras de luz
 - Figuras de gestos



Dibujo |25-02-08

Cada vez que se habla de dibujo todos entienden algo así como trazado (representativo en general) hecho a mano libre. Dibujo artístico. Dibujo técnico parece querer decir dibujo con regla y rotulador, ¿Y el diseño asistido? Los productos del CAD ¿son o no son dibujos?. Necesitamos una palabra nueva que no conlleve evocaciones radicales. ¿Qué palabra podría ser? Trazado, rastreado, marcado, configurado, figuración, huella, ploteado.

Rastro. Rastreo.

(Diccionario del español actual).

Dibujar es formar gráficamente marcando trazos en una superficie. Marcar. Aparecer.

Dibujos – acarreos.

Dibujar- enredar.

Figurar, formar, conformar.

Dibujar (Corominas).

Representar y “labrar madera” deboissier.

Dibujar está enraizado con “parecido”, rasgos con parecido, representar.

Dibujo-boj-cuervo.

XVIII. delinear en una superficie representando de claro y oscuro la figura de un cuerpo (Covarrubias) “entallada er debuxada”.

Dibujio-entalladura-devastado

Contramolde del movimiento del cuerpo.

Grafoaje es lenguaje.

Gráfico, graficar.

Grafo-rastrar.

Arrastrar.

El Dibujar del arquitecto |16-04-08

¿Cómo se puede ser arquitecto sin saber dibujar? (una profesora de geometría).

Dibujar, y dibujar, para poder ser arquitecto.

El dibujar es la llave para llegar a las ideas...

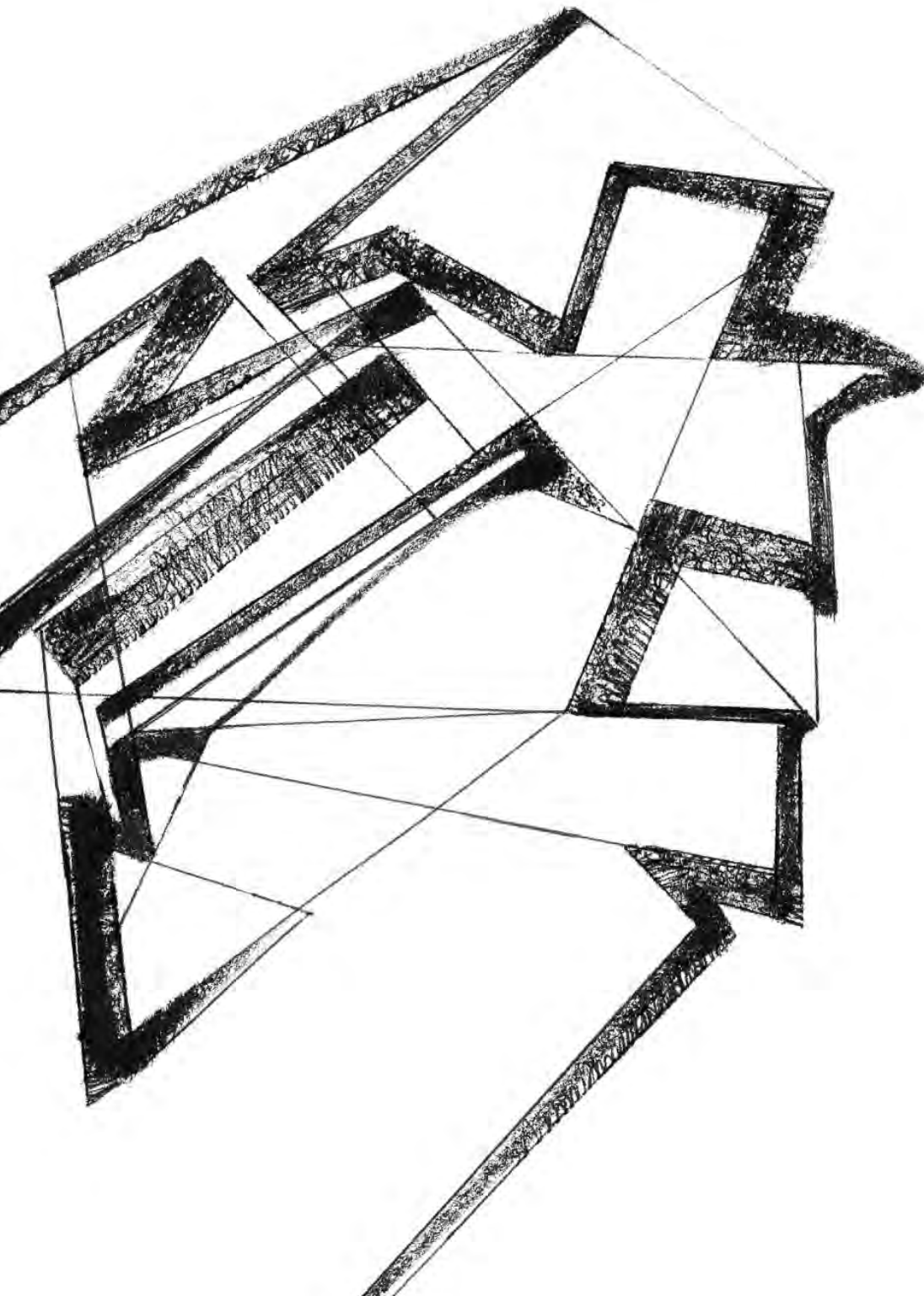
Pero en las escuelas no se habla de dibujar, sino de dibujos.

Dibujar es disfrutar dibujando, no hacerlo de una manera u otra. Dibujar es hacer marcando, se entienda o no se entienda el resultado como algo parecido a algo.

Dibujar es una actividad gozosa.

Los dibujos son obras sorprendentes.

Algunos dibujos tienen el prestigio de su apariencia fotográfica, como si fueran retratos de modelos que habitan en otros mundos.



Mis dibujos |20-06-08

Son acontecimientos cristalizados (¿Irrepetibles?) de un hacer henchido de fantasías remotas, retenidas en los músculos, y que fluyen al permitir al cuerpo con-moverse.

Mis dibujos son un rastro infinito (e infinitesimal) de la energía que mi cuerpo acumula y administra.

Cada dibujo es un mundo reducido y todos mis dibujos la galaxia de mi negra-vacía euforia.

Diseñar edificios |12-08-08

Diseñador de habitáculos.

Dibujar, figurar habitáculos y edificios.

No proyectar.

Hacer dibujos de edículos.

Pero todo el mundo sabe figurar habitáculos, todos saben como quieren que sean sus habitáculos.

No sabrán dibujarlos bien, pero ni saben figurarlos.

Y los edificadores. Esos si saben organizar la amplitud para albergar gentes que saben como acomodarse al ambiente.

El ambiente es como una pasta moldeable donde cada uno acomoda su cotidianidad.

Todos saben habitar la amplitud; y refigurarla, y organizarla.

Sobre este saber antropológico básico se asienta la analógica del diseñar edificios.

Dibujo |24-08-08

Huella, rastro, marcación.

En el suelo el rastro es de realidad; tiene sentido, señala.

Dibujan el suelo los seres vivos, los fenómenos naturales, y los grupos de personas que se desplazan y que se avientan.

El dibujo del poblado es una marcación zonificada de tamaño natural que se vive con el cuerpo.

El cultivo es un dibujo directo de producción.

Dibujo en planta, en horizontal, realista intelectualmente.

La sección empieza siendo un corte, sajadura de cualquier cosa, rotura, indagación, búsqueda de un interior.



La presencia aparece en el dibujar vertical, en la confrontación -> Dibujo esquemático de estructura contra la gravedad y contra la luz. Viene de tocar. Dibujar como acariciar.

La sombra y el tacto son referentes del dibujar alzado.

Mirar el cielo es conformar, diferenciar figuras. Fundamento de la apariencia figural- El parecerse.

El reconocer la figura trazada es la base de la escritura y, en otro sentido, el germen de la representación.

El reconocer es origen de la semejanza del parecido y de las figuras retóricas.

A partir del parecido –en conexión con la narración- surge la representación, que es la aventura de un modo del dibujar que eclipsa el dibujar directo arquitectónico.

El dibujar del escribir es un dibujar en un plano inclinado moviendo la mano en suspensión del brazo. Dibujar reduciendo el tamaño. Sin tamaño.

El dibujar vertical es una esgrima, una danza trazadora manteniendo la distancia (una distancia de vacío movimental). Dibujar moviendo todo el brazo, fabricando un contramolde virtual.

Imagen |28-08-08

¿Y tú, que eres pintora, qué imagen tienes de la ciudad?

Es una pregunta de una periodista radiofónica de verano en la que da por sentado que los pintores están para tener imágenes.

No sabía ella que es al revés, que los artistas son destructores de imágenes, demolidores de iconos, des-hacedores de figuraciones.

Lo mismo que un escritor es el que no tiene nada que contar (Handke), un pintor es el que no tiene nada que figurar.

El artista des-figura, con-figura y borra, traza y destraza, troza y destroza.

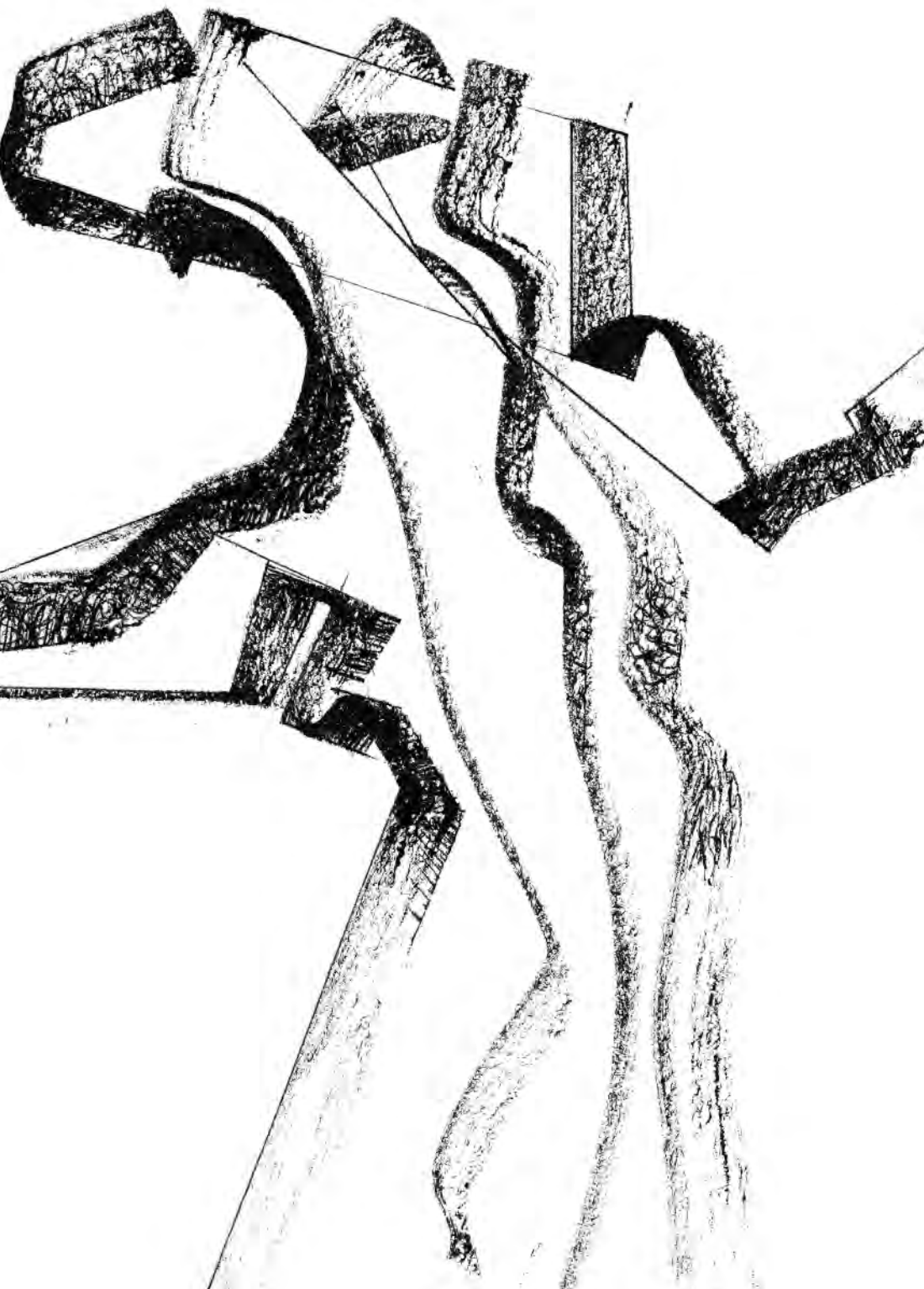
Cuadro |1-01-09

Un cuadro es un pegote en la pared.

Un hueco que está abierto a algo dispar.

Una escultura minimalista es un componente de la situación (a veces) como un muro o un banco...

que hacen patente la ausencia de su producción, lo desobra, lo que siempre queda fuera de su entidad matérica, presencial ocupadora de sitio.



Bacon |16-02-09

Dibujar es una fiebre activa, una enfermedad motriz que sólo persigue su ininterrumpido discurrir. El dibujar se hace comunicación/reflexión cuando se presenta como discurso, y se hace juego cuando opera como mensaje estimulante o seductor.

El transcurrir del dibujar es una deriva bárbara, un viaje al misterio de su configuración.

Bacon padece esa agitación de movimientos que ofrecen al azar descomposiciones, extrañas figuraciones de lo abyecto, flotantes en marcos encuadrados entre referentes raros pero clásicos.

Bacon sufriría con sus abominaciones, se horrorizaría de su naturaleza anacrónicamente renacentista y descansaría descubriendo que los grandes maestros, Miguel Ángel, Grunewall, Leonardo, Rembrand, Picasso, etc, también fueron atraídos por la abyección de la carne en trance de descomposición, de la carne alrededor del acontecer de la muerte.

Pintor clásico en sus encuadres,

Pintor subreal en sus temas, expresionista en trazos, medieval en sus "montajes".

Dibujo 2 |7-03-09

Desde Baricco: Los bárbaros (2).

El bárbaro pasa por lugares (estaciones en tránsito) a gran velocidad.

El perfil de la trayectoria que hace es su experiencia. Viaje por lugares que son otros viajes (Aventuras efímeras acumuladas).

Estar en el mundo es tener secuencias satisfactorias de tránsitos por lugares predilectos.

El hombre es capaz de una tensión que lo empuja más allá de la superficie del mundo y de sí mismo, a un territorio donde aún no se ha desplegado la omnipotencia divina, sino que simplemente respira el sentido profundo y laico de las cosas, con la naturalidad con que cantan los pájaros o fluyen los ríos, siguiendo un diseño que tal vez de verdad provenga de una bondad superior, aunque es más probable que surja de la grandeza del ánimo humano, que con paciencia, esfuerzo, inteligencia y gusto lleva a término, por así decirlo, el noble deber de una primera creación, que para los laicos será la única, y para los religiosos, por el contrario, será el regazo para el encuentro final con la revelación.



El Bárbaro es un hombre horizontal que emplea su tiempo en viajar por la superficie, por la piel del mundo sin bajar el fondo.

Hace del mundo, un "no lugar"; un espacio de trayectorias con conmociones diversas placenteras (extrañantes).

El bárbaro transforma todo lo que encuentra en su sistema de paso.

Busca un fluir indefinido e inagotable con diversos grados de coherencia (intensidad) en estaciones intermedias, que persigue la experiencia (paso fuerte de lo cotidiano) lugar donde la percepción cuaja en piedra, en memoria y en relato (recuerdo).

*

Los bárbaros no tienen preguntas, generan respuestas.

*

Una clase es una situación de paso donde anudar cosas, pero debe de ser ligera, intensa, conmovedora.

*

El mundo es un lugar para ser atravesado.

Lo transitable | 12-03-09

Un mundo transitable sólo puede ser plano o al menos, sin obstáculos insalvables.

Mundo metafórico, antifilosófico, equivalente a las palabras mediocratizadas, en el que todos se sientan cómodos, donde todo lo nombrado tenga correspondiente fácil de entender.

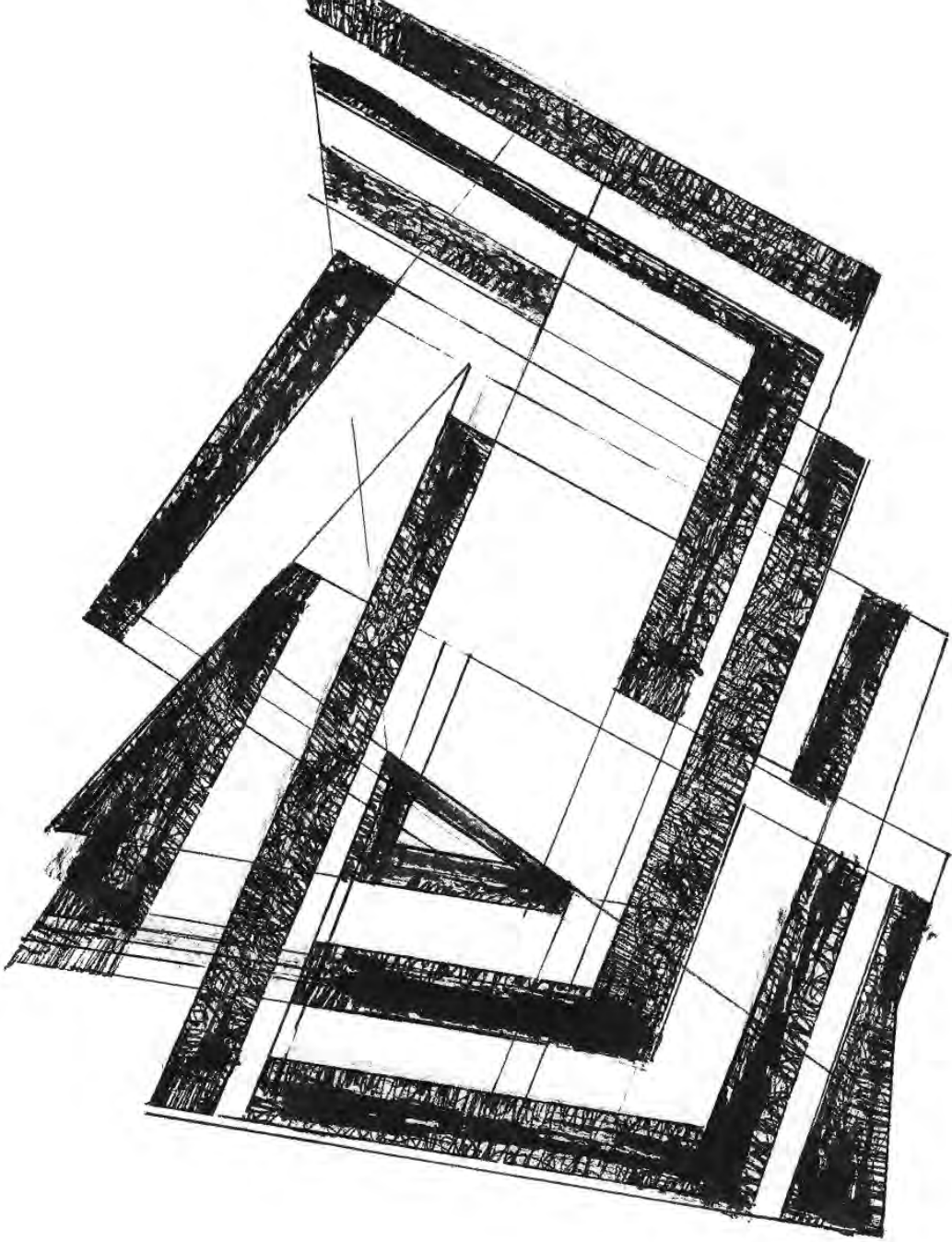
Un mundo transitable (el de los bárbaros de Baricco) ha de aplastar los significados elitistas (especializados) y eliminar las simas de sentido.

Mundo democratizado, mediocrizado, donde todo es operable con todo y todo puede equivaler a cualquier cosa.

En este mundo, arquitectura quiere decir todo y casi nada. (Así emplea el término J. Parra), como espacio, idea, ...etc.

El mundo a mi alrededor empieza a ser así, transitable, intrascendente, insignificante (Castroriadis), sólo sostenible porque es experienciable como lugar de la movilidad operativa espontánea.

Lo importante es hacer, aunque no se sepan ni las razones ni los modos operativos,. Bastará con sentir el vértigo del movimiento que el hacer entre palabras (conceptos, nociones, etc) aplanadas provoca.



Escritura y pintura |19-04-09

El creador debe de renunciar al reconocimiento.
Toda creación es una aventura que no se sabe a dónde conduce.
Afán innovador.

El arte es algo así como dejar ser al cuerpo para descubrir en la pelea contra su espontaneidad, su naturaleza biológicamente conformadora, su autenticidad extrañante, lejana a lo razonable.

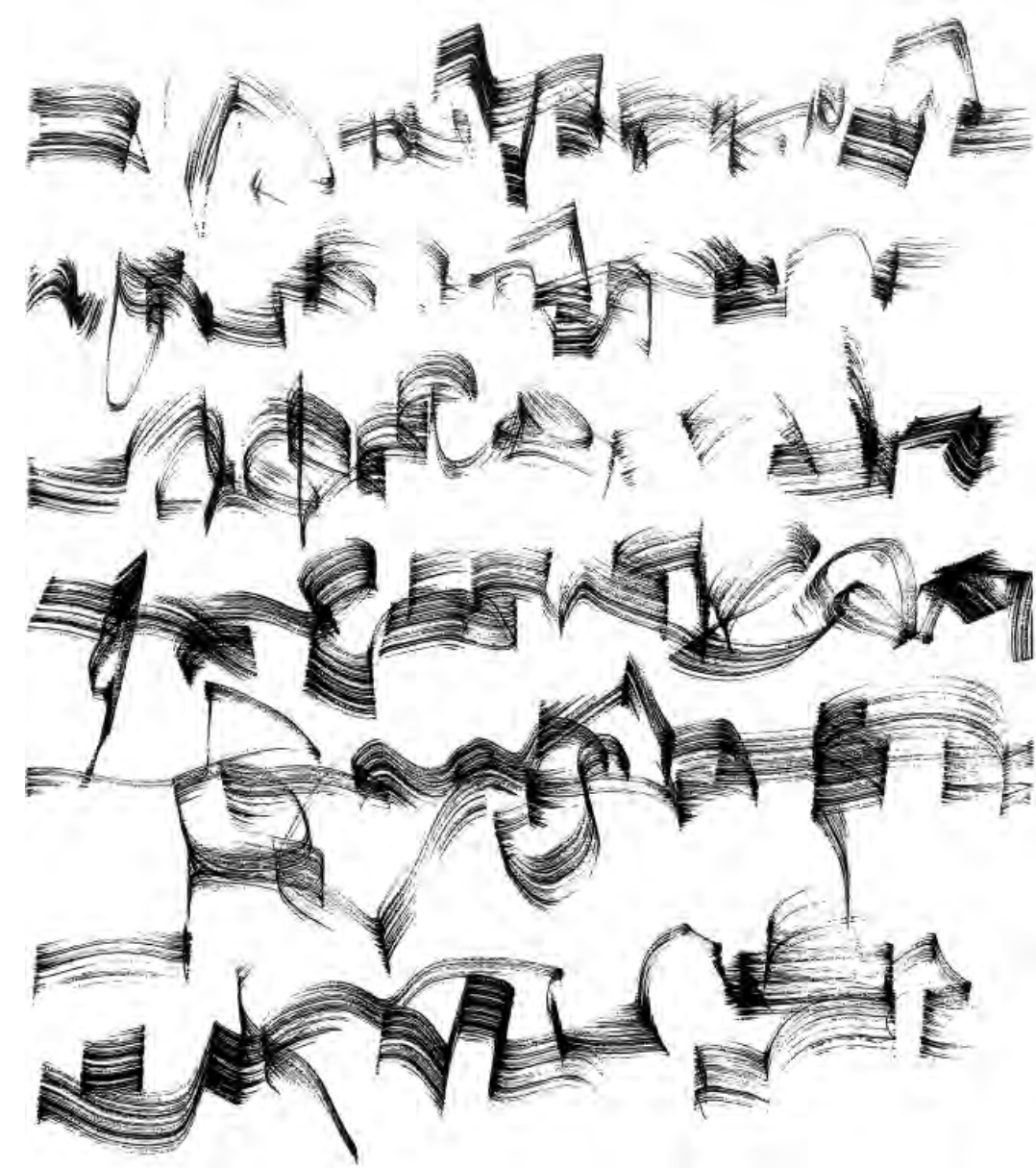
Cinco virtudes del pintor:

- Volar
- Cantar y gritar
- Pintar como se respira, sin darse cuenta
- Coger el lienzo por sorpresa

Escritor |1-05-09

P. Theroux y S. Roncagliolo (EP 28-04-09)

Para ser escritor hay que leer mucho y alejarse de la casa.
Cuando viajo no me interesan los edificios, busco la arquitectura humana.
Si pierdes un amigo, lo pierdes para siempre.
Cuando envejeces te vuelves invisible. Nadie se te acerca, nadie te habla, y esto es perfecto para un escritor de viajes. Observas sin interferencias.
En los viajes de verdad no se pasa bien.
Un hombre feliz no puede ser un escritor.



El gozo de dibujar	pág. 013
El arquitecto ciego	pág. 013
Danilo Veras	pág. 015
Me pongo a dibujar	pág. 021
Las obras por hacer	pág. 021
Desde dentro y desde fuera	pág. 023
Tacto	pág. 023
Las cosas no dicen nada	pág. 025
Dibujar Poesías. Recuerdos	pág. 027
El espíritu de la gallina. Recuerdos	pág. 029
La mente en blanco. Recuerdos	pág. 029
Borrar, para Uriel	pág. 031
Acabar, comenzar	pág. 035
Escribo a mano	pág. 041
La genealogía de las obras (anotaciones esquemáticas)	pág. 041
La búsqueda de las figuras de luz. El negro, el borrado y el dibujar entre grises	pág. 045
Escribir	pág. 049
La gallina	pág. 049
Tanteo. Tentativa	pág. 051
La aventura del dibujar. La Expresión Gráfica	pág. 051
Escribir	pág. 053
Una lectura radical	pág. 055
Lo interior	pág. 057
Escritura, lectura (Leyendo a Jabès "Libro de los márgenes")	pág. 057
Dibujar	pág. 059
Leer, escribir	pág. 061
La desaparición del dibujar	pág. 061
Mis dibujos	pág. 063
Huellas	pág. 063
Dibujar en el oficio y la formación del arquitecto	pág. 063
Dibujar	pág. 065
Dibujar el negro	pág. 065
Mis dibujos	pág. 066
Dibujar, proyectar	pág. 067
Leer, escribir y dibujar	pág. 069
Miniaturas. Desde dentro. Bachelard "La tierra y las ensoñaciones del reposo"	pág. 071
El imaginario del dibujar	pág. 073
El cuadro	pág. 075
Categorías situacionales en el imaginar del dibujar	pág. 077
La imaginación en el dibujar	pág. 079
Memoria, imaginación, pasado	pág. 081
Geografía de la imaginación	pág. 083
Penetrar en los dibujos	pág. 085
En planta	pág. 087
La imaginación en el dibujar	pág. 087
La mano	pág. 089
Dibujar	pág. 091
Los rastros	pág. 091
Dibujar	pág. 093
Dibujos	pág. 093
Dibujo	pág. 095
El Dibujar del arquitecto	pág. 095
Mis dibujos	pág. 097
Diseñar edificios	pág. 097
Dibujo	pág. 097
Imagen	pág. 099
Cuadro	pág. 099
Bacon	pág. 101
Dibujo 2	pág. 101
Lo transitable	pág. 103
Escritura y pintura	pág. 105
Escritor	pág. 105

índice

aforismos
encuentros
anotaciones
epifanías
1995 - 2009